ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

№ 45 (637) ЦЕНА 20 коп.
4 ОКТЯБРЯ 1934 г.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

НАВСТРЕЧУ VII С'ЕЗДУ СОВЕТОВ

В январе 1935 г. в красной столице соберутся хозяева пролетарской страны — делегаты великого с'езда Советов, воплощение мысли и воли рабочих, колхозников, служащих, советской интеллигенции.

Небывалая по численности масса избирателей, более 90 миллионов трудящихся, примет участие в нынешних перевыборах. Такое широчайшее организованное движение десятков миллионов людей мыслимо только в нашей стране, стране пролетарской демократии, где раз и навсегда уничтожена эксплоатация человека человеком.

Перевыборы Советов всегда были самой массовой политической кампанией, в процессе которой самые, казалось бы, инертные слои населения, если только они принадлежат трудящимся, подходят к осознанию солидарности с передовыми людьми своего класса. Перевыборы Советов, как никакое другое орудие организации масс, способствуют оформлению и выдвижению советского актива.

В нынешнюю политическую кампанию будут втянуты, в связи с ростом численности населения, в связи с ростом страны, еще более обширные, чем в прошлые кампании, слои избирателей, в том числе очень значительный массив избирателей, только теперь достигших избирательного возраста и тем самым впервые поднявшихся к активному участию в обновлении органов пролетарской диктатуры. Нет сомнения, что среди 10 миллионов новых избирателей окажется немало работников культурного фронта, людей, вышедших в своем большинстве из среды рабочих и колхозников и составляющих значительное ядро советской интеллигенции.

Старые и новые избиратели пойдут единым фронтом к единой цели — укреплению Советов достойными депутатами, способными не формально, а на деле под руководством партии Ленина—Сталина возглавить борьбу за построение социализма.

Наша родина — неизбывный источник творческой энергии и трудового энтузиазма, которые непосредственно решают успех дела, успех плана.

Наша родина — неисчерпаемый источник мощного расцвета всех сил и в хозяйстве и в культурной области.

Этим обусловлены наши победы, вызывающие изумление не только у наших друзей, но и у врагов, не потерявших окончательно способности видеть вещи такими, какие они есть.

Тов. Сталин в своем докладе на XVII парт'езде подчеркнул, что в нашей стране социализм стал «безраздельно господствующей и единственно командующей силой во всем народном хозяйстве». За три года, которые прошли с момента последних перевыборов, страна Советов неизмеримо выросла. Ввысь поднялись сотни и тысячи труб выросших гигантских предприятий, страна покрылась густой сетью совхозов, колхозов и МТС. Культурный облик страны также стал неузнаваем: массы потянулись, как никогда, к учебе, к науке, к книге, театру, кино. Численно вырос и идейно окреп отряд работников советского искусства, в частности отряд киноработников. И наша задача — выявить лучших из них, подлинных ударников, стойких большевиков и их послать в Советы.

Все отряды пролетарского коллектива пронизаны сознанием своей общности, сознанием величия своей **родины**. СССР высится на нашей планете, как несокрушимый утес, как образец братского сотрудничества 180 народов, которые идут по единому пути — к коммунизму. В своем обращении о выборах в Советы 1934—35 гг. ЦИК СССР правильно подчеркивает, что «вс[illegible]й, кто встанет поперек этого [illegible] будет сброшен».

Мы никому не позволим мешать нам строить и построить социализм!

Мы идем к этой цели — построению социализма — сомкнутыми рядами. Наша политика определяется исчерпывающим образом двумя словами: **мир и труд**. Политикой мира и труда пронизаны все наши усилия к еще более напряженной и упорной борьбе за выполнение великих задач второй пятилетки, выдвинутых с предельной четкостью нашей партией перед всеми трудящимися страны Советов. Реализация этих задач настоятельно потребовала перестройки всех наших массовых организаций. Перестройка партийных организаций, перестройка и разукрупнение союзов и создание, в частности, отдельного союза работников кинопромышленности, — все это целиком вытекает из исторических решений XVII с'езда партии.

Сейчас на очереди наиболее массовое движение — движение десятков миллионов трудящихся под руководством коммунистической партии и вождя тов. Сталина, направленное на укрепление Советов, органов диктатуры пролетариата.

Навстречу перевыборам выходит вся страна — выходит с развернутыми большевистскими знаменами, включаясь в великий производственный поход имени VII с'езда Советов. Нет сомнения, что активно развернув кампанию по перевыборам, на основе соцсоревнования и ударничества, во главе со своими парт- и профорганизациями, весь многотысячный коллектив киноработников придет к VII с'езду Советов единым отрядом, дав новые производственные показатели побед и достижений в успешном завершении плана 1934 года — второго года второй пятилетки.

„АЭРОГРАД"

Удачно идут с'емки в группе режиссера **А. Довженко** «Аэроград», находящейся в экспедиции на Дальнем Востоке. Для ускорения хода с'емок группа разбилась на два состава. Одна группа с режиссером А. Довженко и оператором **Э. Тиссэ** производит с'емки под Владивостоком. Вторая часть группы с режиссером **Солнцевой** и оператором **Гиндиным** выехала на с'емки в район Хабаровска. Не хватает солнечных дней, однако группа максимально использует солнце и выполняет производственную программу. Сентябрьский план «Аэрограда» выполнен на **225 процентов.**

Фильма «Аэроград» делается совместно с Киевской фабрикой Украинфильм. Казалось бы, что все «горести и радости» работы над фильмой должны делиться пополам обеими фабриками. На самом деле финансирование картины со стороны Киевской фабрики чрезвычайно тормозится, а это отражается на ходе с'емок.

Руководство с'емочной работой группы исходит только от 2-й фабрики Московского комбината.

Три лучших оператора Комбината работают в группе «Аэроград». Техническое «оснащение» группы целиком произведено Московской фабрикой. И когда директор 2-й фабрики т. **Даревский** обратился к т. Нечесу (директор Киевской фабрики) с просьбой прикомандировать к группе одного оператора с аппаратом, в этом было ему отказано.

Фильмоплан «Аэрограда» выполнен на 36 процентов. Через несколько дней начинают поступать с Дальнего Востока первые партии заснятого материала для печати.

ДИАФИЛЬМА „ТЕЛЬМАН"

Фабрика № 5 треста Союзтехфильм выпускает диафильму на тему о вожде германской компартии товарище **Тельмане** и готовящейся над ним расправе со стороны фашистов. Диафильма уже просмотрена тт. **Геннертом и Швабе.** Монтировал фильму худ. **Бен.**

на слете ударников МОСКИНОКОМБИНАТА

Заместитель директора Московского кинокомбината тов. **Артамонов,** докладывая слету ударников о производственном состоянии Комбината, оперировал интересными цифрами и фактами.

Еще не так давно о Потылихе говорили, как о предприятии, пожирающем большие средства и производящем мало действительных ценностей. Пустующие павильоны, режиссеры без сценариев, финансовое неблагополучие—вот что характеризует Потылиху 1933 года. За 9 месяцев 1933 года было запущено в производство всего 5 картин, выпущено же на экран 3. А за 9 месяцев 1934 г. положение иное: запущено 15 картин, выпущено на экран 6.

Все режиссеры обеспечены сценариями на 1935 год.

Московский кинокомбинат окреп и борется за то, чтобы стать передовым кинематографическим предприятием. Но есть еще серьезные недостатки в работе Комбината, который за 9 месяцев этого года выполнил план всего на 62 процента.

Анализируя работу с'емочных групп, тов. Артамонов доказывает, как вследствие несвоевременной заготовки сценариев, нечеткой работы технической фабрики, отсутствия генеральных планов в группах, плохого снабжения и т. п. срывается производственный план Комбината. И в результате производство фильм то и дело не укладывается в плановые сроки.

«Частная жизнь Петра Виноградова» (реж. А. Мачерет) отстает от плана на 15 дней, «Окрыленные люди» (Райзман) — на 30 дней, «Аэроград» (реж. Довженко) — на 1½ месяца. Фильмы «Мы из Кронштадта» (реж. Дзиган) и «Мертвые души» (И. Пырьев) также запущены в производство значительно позднее предусмотренного планом срока. Сценарий «Цирк» (реж. Александров) будет запущен в октябре вместо июня.

Таких примеров можно привести немало.

Тов. **Юровицкий,** выступая на слете, сделал обстоятельное сообщение о финансовом положении Комбината, которое значительно улучшилось по сравнению с прошлым годом. Однако перерасходы все еще не изжиты.

В третьем квартале перерасход против сметы составил **57 тысяч рублей** (во втором — 145 тысяч).

Почти все выступавшие товарищи указывали на то, что основная причина невыполнения плана—неудовлетворительная работа технической фабрики. Цехи технической фабрики не перестроили своей работы в соответствии с запросами с'емочных групп. Особенно отстает постановочный цех. 25 сентября должны были снимать об'ект «Ангар № 3» — по фильме «Космический рейс», а 26 техфабрика только начала заготовлять материал на постройку его.

— Группа «Новый Гулливер», — расказывает т. Минин, — сдала заказ на покраску бутафорий. Продолжительность работы 2 дня, а выполняется она в 10—11 дней.

Жесткой критике была подвергнута работа подсобных цехов — реквизитного и костюмерного. Косность, отсутствие необходимой поворотливости и оперативности—вот что характеризует деятельность этих цехов. Отдельные с'емочные группы («Космический рейс», «Новый Гулливер» и др.) перешли на самообслуживание. Вместо того чтобы проводить творческую работу, люди занимаются беготней и разыскиванием инвентаря. Об этом говорили тт. **Минин, Жуковский, Королев** и др.

С очень интересной и содержательной речью выступил на слете режиссер «Космического рейса» **В. Журавлев.**

— Наша фильма, — говорит т. Журавлев, — является не совсем обычной фильмой. В своей работе мы сталкиваемся с такими технически-сложными с'емками, которых нет ни в каких других фильмах (с'емка звезд, луны и т. д.). Нужна всесторонняя и серьезная помощь. А этой помощи я не чувствую ни на фабрике, ни вне ее, ни даже в НИКФИ — этом научном кинематографическом учреждении.

Тов. Журавлев говорит о необходимости создать на Комбинате научную лабораторию, в которой были бы сосредоточены все экспериментальные работы по технически сложным фильмам («Космический рейс», «Новый Гулливер»).

На Комбинате работает 1700 человек. Из них ударников всего 120. Знают ли о них остальные работники Комбината? Какими методами добились ударники лучших образцов работы? Об этом мало кто знает. Нет учета работы людей. Нет показа лучшей и худшей работы. А ведь на Комбинате есть ударные с'емочные бригады («Окрыленные люди», «Ненависть», «Частная жизнь Петра Виноградова»), есть энтузиасты, работающие самоотверженно. Их имена называют на слете: Минин, Елоян, Жаренов, Пушкин, Королев, бригада Яблоновского и др. Почему приемы их работы не стали достоянием всех работников Комбината? Работу с ударниками фабком ведет недостаточно активно. Это признал на слете председатель фабкома т. **Гольдин.**

Секретарь парткома т. **Хаберов** обратился к слету с призывом включиться в перестройку всей работы.

— Необходимо уже в октябре добиться перелома,—говорит т. Хаберов. — Мы не имеем права демонстрировать в праздничной октябрьской колонне с позорными цифрами.

Слет ударников постановил организовать октябрьский производственный поход за 100-процентное выполнение плана Комбината.

Р. ЗВЕРИНА

КАК РАБОТАЮТ ФАБКОМЫ

В течение первого полугодия работа фабкома Межрабпом шла плохо. Из 17 человек работало только 2. Председатели то болели, то переизбирались, ввиду от'езда или перехода на другую работу **(Хаханова** и др.). В июле были произведены перевыборы и председателем избрана тов. **Кузнецова.**

Сейчас в работе фабкома наметился перелом. Организован совместно с парткомом выпуск стенновок по ряду цехов (мультцехов, монтажная и др.). Фубровские средства, лежавшие раньше без движения, сейчас пущены в ход: в Болшево приобретен участок, завозятся стройматериалы, идет подготовка к строительству дач для ударников фабрики; заканчивается надстройка жилого помещения на ул. Горького; ремонтируется общежитие комсомольцев; идет ремонт ряда квартир ударников, работников Межрабпом, на основании обследований и заключений (по каждому отдельному случаю) специально созданной бригады.

Ударников «числилось» 200 человек. Была проведена проверка соцдоговоров и выполнения показателей, улучшен учет, и в результате подлинных ударников оказалось лишь 75 человек. Предприняты шаги к улучшению связи с цеховыми группами. И по культмассовой работе есть сдвиги. Организованы кружки: один—по изучению английского языка и два — немецкого, заключен договор с вечерней рабочей школой на 40 человек (и уже начата учеба), идет подготовка к обслуживанию зимним спортом физкультурников. Закуплены постоянные места для ударников в нескольких московских театрах.

Однако все это только начало. Подлинно массовой работы — организации рабочего контроля, повседневного руководства и учета соцсоревнования, дальнейшего развертывания ударничества — еще нет. И здесь нужна еще большая работа. Готовясь к рапорту пленуму нового союза кино-фотоработников, фабком должен усилить свою работу по всем линиям. А ЦК вновь создаваемого союза кино-фотоработников должен будет обеспечить фабкому свою помощь, инструктаж и живое руководство.

М. ГР

★

Фабричный комитет Московского кинокомбината избран сравнительно недавно. Ему предшествовало организационное бюро фабкома, призванное наладить профсоюзную и производственную жизнь Комбината. Характерной особенностью нового фабкома Московского кинокомбината является то, что в его состав входят ведущие творческие работники (Рошаль, Александров). Эти люди активно участвуют в профсоюзной работе.

Основная работа фабкома—оперативное руководство с'емочными коллективами. Осуществляется оно через сеть профорганизаторов. Как известно, после подготовительного периода каждая группа сдает генеральный план работ. Общественность подвергает детальному обсуждению все производственные моменты. Это для группы своего рода получение от общественности права на производство с'емок.

Отдельные профорги показали в экспедиции лучшие образцы оперативной профсоюзной работы (Федорова — «Окрыленные люди», Рыков — «Ненависть»).

Фабком сумел наладить систематические производственные совещания внутри с'емочных групп. И сейчас они стали неот'емлемой частью производственной жизни с'емочных коллективов.

По инициативе партийного комитета, фабком Московского кинокомбината проводит работу по премированию лучших с'емочных групп не только в момент окончания фильмы, а по отдельным этапам работы. Это даст возможность стимулировать людей в их работе над фильмой. Значительно хуже обстоит дело на технической фабрике. Отставание ее работы от запросов художественных фабрик в значительной степени обусловливается слабо развернутой там производственно-массовой работой. На технической фабрике в большинстве случаев работают по-старинке. Слабо внедряются новые формы труда. Нет учета соцсоревнования и ударничества. Не применяется закон об оплате брака и простоев.

Фабричный комитет наметил ряд практических мероприятий по оздоровлению работы на технической фабрике. Проводятся беседы со старыми кадровыми рабочими. Пересматривается вся система норм и оплаты труда.

За 1934 год фабкомом израсходовано свыше 40 тысяч рублей на приобретение путевок в санатории и дома отдыха для работников Комбината.

Хорошо поставлен массовый общественный контроль за работой ОРС, столовой, свиноводческого хозяйства и т. д. Благодаря общественным контролерам фабкома вскрыты отдельные злоупотребления в работе этих организаций (сменен зав. столовой, снят и отдан под суд один из работников ОРС и т. д.). Плохо, однако, поставлен общественный контроль внутрипроизводственной работы фабрик.

Р. З.

★

Работа профорганизации треста Востокфильм протекает явно неудовлетворительно. Здесь есть одна «об'ективная» причина: ряд работников фабкома уехал на с'емки. Председатель фабкома т. **Блюм** счел очевидно это обстоятельство самым подходящим для того, чтобы и самому уйти в отпуск на 2 месяца, а сейчас он и вовсе перешел на другую работу. В результате работа стала.

Как работают с'емочные экспедиции? Развернуто ли среди них соцсоревнование, заключены ли договора на основе конкретных показателей и как поставлен учет, есть ли ударники и т. д., — на все эти вопросы ответа нет. Фабком всем этим не руководит и об этом ничего не знает. Не лучше обстоит дело и в самом тресте. Соцсоревнование не контролируется, не учитывается, систематической проверки заключенных договоров и выполнения производственных показателей не ведется.

Руководитель соцбытсектора т. **Кутуб-Заде** уехал с экспедицией. Работа и здесь затормозилась.

Что касается выполнения фабкомом таких задач, как разрешение вопросов зарплаты на основе последних решений партии и правительства, развертывания массовой работы, организации рабочего контроля, то и здесь почти ничего еще не сделано.

Есть в аппарате треста работники, не платившие членских взносов с января—февраля.

Собственно говоря, председателем фабкома — **с 8 июля** является **т. Шарабантов** — член ВКП(б), опытный работник в вопросах профдвижения (окончил профшколу. был председателем фабкома, членом президиума областкома и т. д.) с 8-летним стажем. Но он, по его же словам, **был занят другими делами,** непосредственно относящимися к его производственной работе, и поэтому к профработе, т. е. руководству деятельностью фабкома, лишь приступает, как он заявил, сейчас со **2 октября.**

Знал ли об этом горком союза? Очевидно знал, ибо связь между инструктором горкома и секретарем фабкома существует и почти ежедневная. Но очевидно эта связь была явно поверхностной, неудовлетворительной.

Малоутешительным будет рапорт фабкома предстоящему пленуму вновь организуемого ЦК союза кино-фотоработников. И вновь созданный ЦК должен будет хорошенько проверить положение дел фабкома, активно помочь ему выправить положение, укрепить и правильно расставить силы и по-настоящему **развернуть работу.** А руководству фабкома в лице т. Шарабантова (и парткому тоже!) нужно будет покончить с отмеченными ненормальностями и, **не теряя ни одного дня, активно взяться за работу.**

МИХ-Л

ИЗ ЛЕНИНГРАДА

„КРЕСТЬЯНЕ"

Ф. Эрмлер заснял в сентябре около десятка павильонов. Сейчас для «Крестьян» осталось заснять лишь два павильона: «Красный уголок» и «Изба деда Анисима».

Уже заснята колхозная песня (на музыку Пушкова). Эта массовая деревенская песня будет проходить через всю картину.

Роль матери в «Крестьянах» исполняет народная артистка республики Корчагина-Александровская. Все эпизоды с ее участием засняты полностью еще в сентябре.

По ходу действия в «Свинарнике» свиньи должны приходить в исступление. Но как ни бились Эрмлер и его ассистенты, они не могли ничего добиться от мирно настроенных, откормленных йоркширских свиней.

Пришлось пригласить специалиста — известного дрессировщика Вл. Шевченко-Дурова, который, поработав несколько дней со свиньями, добился нужного эффекта. Эпизод был заснят.

„ЮНОСТЬ МАКСИМА"

Г. Козинцев и Л. Трауберг в основном **закончили с'емки «Юности Максима» и начали монтаж.** Сейчас ведутся дос'емки в цеху (на Ижорском заводе в Колпине).

Композитор Шостакович заканчивает музыку для первой части «Юности Максима». В этой фильме впервые проводится опыт освоения бытовой музыки — революционных песен и заводских романсов, — точно воспроизводящий эпоху. Музыка, написанная специально для фильмы, будет только в первой части

Из фильмы «Юность Максима». Реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг. Произв. Ленфильм

ПЕРВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОПЫТНАЯ МАСТЕРСКАЯ

На художественной фабрике организована первая опытная художественно-производственная мастерская под художественным руководством **С. И. Юткевича,** на правах ХПО. Директором мастерской назначен **А. Горский** (с временным исполнением обязанностей директора 2-го ХПО). По приказу в мастерскую включены режиссеры **А. Арнштам, А. Минкин, И. Сорохтин, М. Руф.**

АРК. КИН

ЛЕНФИЛЬМ

✵ Постановочные коллективы понемногу возвращаются из экспедиций в Ленинград.

Приехали «чапаевцы». Их работа по с'емкам в Калинине прошла удачно. Засняты основные сцены — каппелевский бой и гибель Чапаева.

С'емочная бригада была исключительно хорошо принята в подшефной кинофабрике дивизии.

Часть постановочного коллектива выехала сейчас в Тифлис для небольших дос'емок на натуре. В Ленинграде же начато озвучивание и монтаж. Заснятые куски «Чапаева» на-днях были показаны т. **А. И. Фурмановой.**

✵ Вернулся режиссер **Лебедев,** закончивший натурные с'емки «На луну с пересадкой» в Коктебеле во время всесоюзного планерного слета. Выезжают в Ленинград «памирцы».

✵ Большое оживление в монтажной. Почти все режиссеры перебрались туда. **В. Шмидтгоф** заканчивает монтаж «Товарища Кормана» и в первых числах октября собирается сдавать картину.

В монтажной и **С. Тимошенко,** закончивший досрочно с'емки «Трех товарищей».

✵ **Хейфец** и **Зархи** пока еще в Киеве. Там они засняли для «Горячих денечков» танковую атаку.

„ПЫШКА"

В своей статье о «Пышке» Михаил Шнейдер заметил, что Ромм не «поправлял» Мопассана, а прекрасно его использовал. Он не скопировал мопассановскую новеллу, а превратил ее из «гуманистической в классово социалистическую».

Тов. Пакентрейгер перекинул мост между новеллой Мопассана и картиной Ромма. Ромм с большим умением взял у Мопассана все, что помогло ему сделать яркую картину.

Все авторы, выступавшие о «Пышке», сходятся на том, что «Пышка» — незаурядное явление. На примере реплики Луазо о патриотизме М. Шнейдер правильно замечает, что «это мог сказать только советский драматург, но в том случае, если у него хватит для этого знания и мастерства».

Тов. Шнейдер не скупился на восторги. Он признает «Пышку» «полнокровным политическим памфлетом», «замечательной драматургической трансформацией», «могучим художественным памфлетом» и т. д. Но тот же Михаил Шнейдер в той же статье пишет: «И все-таки при всем том, что изобразительный стиль «Пышки» натуралистичен, что она поставлена прямолинейно, жестко, исполнена в упор, что сценарий больше инсценирован, нежели трактован, и что «Пышке» нехватает глубины и ритма, Ромм сделал хорошую картину». Если допустить, что восторженные отзывы относятся к сценарию, а обвинения к постановке, то каким же образом получается хорошая картина?

Тов. Шнейдер и не скрывает, что «такова строгая и совершенная по легкости композиционная схема картины», что «без единой надписи от экрана и с прозрачной образной ясностью ложится могучий художественный памфлет». Ясно, что речь идет о картине, однако, «прозрачная образная ясность», смонтированная с «натуралистическим изобразительным стилем» и «неглубоким ритмом» дает в целом хорошую картину! В этой же статье т. Шнейдер пишет о стиле Ромма совершенно иные вещи: «Драматургическая стилистика Ромма настолько тесно слита с материалом, что он легко и против Мопассана, но в мопассановской интонации, раскрывает и доводит до ясного выражения аморфный у автора идейный ход произведения». Вот какова сила ромовской стилистики! Это не мешает ей через несколько строк превратиться в натуралистическую, а это в свою очередь не мешает т. Шнейдеру признать за Роммом, что «он поставил себе большие задачи и многие из них решил с лаконизмом и искусством».

Тайну всех чудесных превращений автор сохранил в секрете. Поэтому мы имеем право спросить, т. Шнейдера, когда и в чем он ошибся. Ведь не может быть, чтобы одна и та же рука писала одновременно прямопротивоположные вещи?

Тов. Шнейдер недавно ратовал за полноценную критику, свободную от кон'юнктурных и групповых соображений и т. д., но своей статьей о «Пышке» он никак не дает образца об'ективной и «некон'юнктурной» критики.

При целом ряде больших достоинств статья т. Шнейдера страдает одним недостатком, который можно обнаружить и в других его работах —погрешностью против об'ективности.

Неправ т. Шнейдер также и в отношении к немой картине. Он не понимает ее политического значения. Признать немую фильму «онемевшим и архаическим наречием» и иронизировать над «мифом» о немой картине значит впадать в большую ошибку. Прав был т. Шатов, выступивший против этих вредных утверждений т. Шнейдера. На «архаическом наречии» разговаривает огромное большинство киноустановок в колхозной и совхозной деревне. От т. Шнейдера необходимо требовать большой ответственности за свои выступления. Он достаточно вооружен для того, чтобы занять место полноценного кинокритика. И беда т. Шнейдера в том, что он часто меняет вышку критика на позицию вожака мелких партизанских групп.

Если из статьи т. Шнейдера выпустить те абзацы, которые продиктованы отнюдь не об'ективной критикой, то можно согласиться с ним в оценке «Пышки».

Ромм в тесном творческом содружестве с Волчком создал полноценную художественную картину. Основное достоинство картины, как правильно отметил т. Стецкий, в том, что «с точки зрения искусства эта фильма стоит на уровне замечательной вещи Мопассана».

Михаил Ромм добился успеха картины, как мастерской разработкой сценария, так и постановкой. Он показал себя художником, умеющим видеть и показывать самое существенное, характерное.

Но при всем этом необходимо помнить, что не один Ромм является автором сценария «Пышки». Ромм интерпретировал Мопассана, но ситуация, сюжет и образы созданы не Роммом, а Мопассаном. Кинообразы Ромма созданы не вновь, а на основе мопассановских образов. Тов. Шнейдер в этой части «перехвалил» Ромма. Заслуга Ромма не в том, что он преодолел Мопассана, а в том, как убедительно это доказал т. Пакентрейгер, что он умело пользовался Мопассаном. Все, что есть хорошего в сценарии и картине Ромма, взято у Мопассана. Большое достоинство Ромма в том, что он умело брал, умело развивал и создавал, а не копировал.

Заслуга Ромма также в том, что он подобрал актеров и так ими руководил, что получилась богатая галлерея ярких образов. Не прав т. Оттен в своей оценке актерской работы и в первую очередь глубоко не прав в оценке Галины Сергеевой. Она создала полноценный образ. Тт. Коваль и Пакентрейгер совершенно правильно оценили высокое актерское мастерство и стилевую цельность всего актерского состава.

Редакция согласна с оценкой картины т. Коваля, за исключением оценки последнего эпизода. Тов. Коваль считает неправильным «прозрение» Пышки, которая вместо мопассановского плача возмущается поведением патриотов. Он считает такую интерпретацию Мопассана фальсификацией.

В том-то и дело, что Ромм не копировал Мопассана. Чутье художника ему подсказало, что мопассановская концовка: «А Пышка все плакала и плакала, и ее неудержимые рыдания прорывались порой в промежутках между куплетами песни» — не годится для картины.

Ромм правильно сделал, что дал свою трактовку эпизода, тем более, что у Мопассана в новелле можно найти и прямые указания на такую трактовку.

Тов. Шатов правильно уловил, что немая картина должна иметь свой адрес, и его опасения о немассовости картины заслуживают внимания. Но этот вопрос имеет отношение в первую очередь к теме. Дело не в том, что колхозный зритель не поймет, что такое «руанский патриот», а в том, что до этого «руанского патриота» ему пока что нет большого дела. Не эта тема волнует его. Из совершенно правильной тревоги т. Шатова об отсутствии адреса «Пышки» необходимо сделать один вывод: борьба за актуальную тематику является одной из боевых задач советской кинематографии, и в первую очередь это относится к немым картинами [1].

[1] Заключительная статья по операторской работе «Пышки» будет дана в сл. номере.

9 ОКТЯБРЯ — ПЛЕНУМ ЦК КИНО-ФОТО-РАБОТНИКОВ

Ровно в 12 часов дня 9 октября в помещении Клуба работников искусств (Старо-Пименовский пер., 7°) состоится пленум ЦК Рабис. На повестке дня один вопрос—о перестройке профсоюзов на основе решений 4 пленума ВЦСПС, после чего состоятся выборы вновь создаваемого ЦК профсоюза кино-фоторaботников.

Докладчиком выступит т. Боярский (председатель ЦК Рабис). На пленум приглашаются все члены ЦК Рабис, председатели центральных правлений краевых и областных комитетов и члены центральной киносекции. Помимо специально рассылаемых гостевых билетов к активному участию в работах пленума широко приглашается весь творческий и производственный актив киноработников, о чем должны позаботиться фабкомы и секции ИТР: Москинокомбината, Межрабпом, Востокфильм, Мосгоркино, Росснабфильм и др.

В 11 час. утра того же числа и в том же помещении состоится заседание партгруппы пленума. Явка всех членов партии и кандидатов обязательна.

«ПЭПО»

Эскиз костюма Пэпо работы художника Сидамона Эристова

О КЛАССИЧЕСКОМ НАСЛЕДСТВЕ, ХАРАКТЕРАХ И ЯЗЫКЕ

Что замечательного в «Пэпо», в этом лучшем произведении блестящего драматурга Г. Сундукианца?

Сюжет пьесы несложен; драматургическая композиция вещи не лишена дефектов; материал пьесы локальный — Тифлис 70-х годов прошлого столетия. Тем не менее замечательного в этой пьесе немало. Это, во-первых, необычайно образный, сочный, красочный язык, кстати, много теряющий в переводе. Во-вторых, изумительная передача духа эпохи и среды, такой своеобразной и колоритной. Но главное — это характеры: цельные, законченные, полнокровные. Необычайная художественная выразительность образов сочетается с их типичностью. Каждый персонаж пьесы — живой человек и в то же время он плоть от плоти своего класса, своей социальной среды. Образы Зимзимова, Какули, Гико, Шушан, Эфемии еще долго будут жить, как превосходные памятники своей эпохи. Единственный бледный образ — это Кекел, и автору сценария пришлось уделить развитию его исключительное внимание. В фильме этот образ уже не будет пустым местом. Но самое ценное в пьесе — конечно, сам Пэпо. Это — фигура сложная, противоречивая, фигура, стоящая на грани двух исторических эпох.

А. И. Бек-Назаров был совершенно прав, когда не переделал пьесу, а разработал ее, пошел по пути автора, как в основной идее вещи, так и в ее стиле, но дальше не, резко вскрыл то, чего Сундукианц как буржуазный реалист не понял. Бек-Назаров значительно развернул рамки фильмы, включив в нее ряд эпизодов, о которых упоминает, но не показывает (базар, церковь, рыбная ловля, смотрины в бане, обручение, бал у Зимзимова). Можно сказать, что «Пэпо» Бек-Назарова Сундукианца больше, чем в самой пьесе, так как в фильме дан как бы синтез, концентрат всего творчества Сундукианца. В этом — крупнейшая заслуга автора сценария.

Снимать фильму только на армянском языке значило бы закрыть двери кинотеатра перед основной массой советских кинозрителей. Снимать на одном языке и одновременно впечатывать в кадр титры на другом языке — тоже нельзя. Очевидно единственный выход — это снимать в двух совершенно самостоятельных редакциях — русской и армянской. Так уже заснято свыше половины картины, и мы имеем все основания думать, что не ошиблись в своем решении.

Ф. КАРЕН

МОЯ РАБОТА НАД ФИЛЬМОЙ

Как режиссеру, работающему главным образом на материале национальном («Намус», «Хаз-Пуш», «Дом на вулкане»), а иногда и прямо на этнографическом («Зарэ», «Игденбу»), мне особенно часто приходилось задумываться над вопросом — как сделать, чтобы национальная форма была бы не просто фактурой, скорлупой художественного образа, а его органической частью, существенным моментом его содержания. При этом необходимо, чтобы национальная форма не превратилась в самодовлеющую цель, не сделалась предметом любования. Еще 10 лет назад в «Намусе» я сделал попытку в этом направлении, и если некоторые образы мне удались (Рустам — **Гр. Нерсисян**, Бархудар — **О. Абелян**), то в целом я только приблизился к разрешению проблемы, но не больше.

В связи с «Пэпо» вся сумма этих вопросов стала вновь во весь свой рост.

Очевидно, что в фильме должны быть отражены все особенности, которые характеризуют данную нацию, как определенную, исторически сложившуюся общность людей. Совершенно очевидно, что, например, показ белорусской деревни на фоне Кавказских гор, или аварского аула на фоне сибирской тайги, был бы так же нелеп, как показ зулусов, занимающихся оленеводством, или бедуинов — осушением болот.

В какой-то степени недискуссионным является (с изобретением звукового кино) вопрос языка, этого другого важнейшего признака нации. Можно, конечно, спорить о вариантах, о впечатывании титров в кадры, но только безнадежный путаник может спорить против очевидной истины — что звуковая фильма должна сниматься прежде всего на языке данной национальности. При этом художественно-образная выразительность параллельно снимаемых на других языках вариантов будет, конечно, значительно ниже основного.

Много сложнее с четвертым признаком понятия нации. Это так называемый национальный характер. «Нации отличаются друг от друга не только по условиям их жизни, но и по духовному облику, выражающемуся в особенностях национальной культуры» (Сталин).

Соблюдение и показ этих особенностей психического склада людей тем более сложно, что здесь мы часто имеем дело с трудно уловимыми нюансами. И очень часто мы видим в кинокартинах, что особенности национальной культуры выражены главным образом в костюмах. Национальные же особенности психического порядка отсутствуют. Отсюда — недостаточная конкретность и неполнокровность образов, их сухость и абстрактность.

То же самое можно сказать и о представителях других социальных слоев. **Национальная конкретность образов не отрицает, а, наоборот, необходимо предполагает социальную типичность их.**

Какие же национальные особенности мы пытаемся отразить в картине «Пэпо»? Сюда относятся: характер общественно-хозяйственной деятельности, домашнего быта, семейных отношений. Костюмы той эпохи настолько колоритны и характерны, что одним этим уже зритель вводится в мир для него новый и своеобразный. Еще более своеобразны и отношения людей: почитание старших — при отсутствии отца ведущую роль в семье играет старший брат. Необычны и взаимоотношения между товарищами и между мужчиной и женщиной. Так, Какули любит Кекел, но Кекел — сестра его друга Пэпо и поэтому он не может жениться на ней, ибо сестра друга считается сестрой Какули. Если ты захочешь на ней жениться, значит ты вошел в этот дом с дурными намерениями. Но зато после того, как Дарчо оставил Кекел, то Какули женится на ней, ибо она опозорена и никто другой на ней уже не женится.

Далее. Кекел не может появляться на улице одна — она женщина. И она и мать работают только дома. Они не могут даже пойти на базар. Но особенно характерно, как выдают девушку замуж. В обществе, разделенном на классы, брак есть хозяйственная сделка. Но не всегда и не везде девушку перед обручением осматривают в бане, точно лошадь перед покупкой, как это делалось в Тифлисе в те годы. Осмотр невесты в бане — едва ли не самый яркий пример рабски-унизительного положения женщины той эпохи.

Особое внимание приходится уделять трудно уловимым нюансам, в которых выражен национальный момент, — это манера разговора, походка, жест.

У кинто была совершенно особенная походка — широкая и несколько вразвалку. В этой походке были отражены и дух независимости кинто, и их некоторая бесшабашность.

Заслуженный режиссер А. И. Бек-Назаров

Такова же и их характерная поза — правая нога несколько выставлена вперед, руки заложены за пояс. Здесь — и гордость плебея, и вместе с тем его анархический индивидуализм. Эти социальные черты нашли чрезвычайно конкретное национальное выражение. У Зимзимова — несколько сутулая фигура, медлительная, тяжелая походка, взгляд исподлобья, немного согнутые пальцы руки — хватательный жест хищника. Это — ростовщик, эксплоататор, но вместе с тем это армянин-эксплоататор.

Так же неотделимо от внутреннего мира Кекел, ее матери и свахи Натэл их внешнее поведение. Гневно презрительный жест «чанч» (кстати, присущий только женщинам), так же неотделим от их существа, как и царапающий жест по лицу или судорожное потирание колен, сопровождаемое возгласом «да ослепнуть мне!» — обычное выражение горя. Но и здесь есть свои социальные, возрастные и профессиональные нюансы. Так, наряду с развязностью, болтливостью свахи, с ее покачивающейся походкой, мы имеем Кекел — немногословную (первый признак скромности девушки), сдержанную и как бы скованно-замкнутую.

Но если можно говорить о Пэпо и о его близких, как о совершенно законченных носителях определенной культуры, то совсем иначе обстоит дело с Зимзимовым и его компанией. Веяния «европейской цивилизации» дошли и до них. Но до них дошла, конечно, не подлинная культура передового Запада, а лишь карикатурная копия с нее, вернее, карикатура на нее. Зимзимов надел европейское платье, цилиндр, построил дом в стиле ампир, обставил его с подобающей роскошью и безвкусицей, но ни поведения своего, ни манер, ни тем более своего внутреннего интеллектуально-морального облика изменить не мог. Жена его — пустая и тщеславная бабенка, типичнейшая парвеню — пытается пойти еще дальше: она не только по-европейски одевается, но еще обучается танцам и хорошим манерам, она хочет, чтобы у них в доме было «совсем как у настоящих». Но особенно жалкое зрелище — это жених Кекел Дарчо. Его идеал — Зимзимов, а Эфемия для него — высший символ европейской воспитанности и утонченности.

Но недостаточно выявить образы в их национальной форме. Надо сделать это сугубо критически, иначе мы рискуем скатиться в болото нацдемовщины. Но критическое отношение к национальной культуре не есть огульное отрицание ее.

Наряду с резко отрицательным отношением к эксплоататорским классам, их традициям, мы не могли пройти мимо тех элементов национальной культуры, в которых отразились настроения и чаяния эксплоатируемых классов.

Никогда не следует забывать, что «в **каждой** национальной культуре есть хотя бы неразвитые **элементы** демократической и социалистической культуры, ибо в **каждой** нации есть трудящиеся и эксплоатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую.

Но в **каждой** нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная), притом не в виде «элементов», а в виде господствующей культуры» (Ленин, I изд., т. XIX, стр. 40, курсив везде автора).

В полной мере это относится и к музыке. Я совершенно сознательно показал богослужение в церкви без всякого искажения. Но когда на фоне этой божественной литургии зарождается гнуснейшая сплетня о Кекел, то и церковь и богослужение, и сами молящиеся лишаются мистического покрова и предстают перед зрителем в своей неприглядной наготе. И если я отрицаю армянскую церковную музыку, которая сама по себе быть может и превосходна, то я специальным подбором песенного материала **утверждаю** народную поэзию и музыку ашугов. Для этого я взял за основу творчество гениального народного певца и поэта Саят-Нову (жил в XVIII в.). Точно так же поступил и композитор нашей группы А. Хачатурян. В музыке, написанной для характеристики Пэпо и фильмы, в целом нашло свое сильнейшее отражение **народное** творчество, и здесь мы это творчество не отрицаем, а используем. В характеристике же отрицательных образов композитор использовал якобы «европейские» мотивы в их солдафонски-азиатском преломлении в понимании таких людей и «ценителей искусства», как Зимзимов, Дарчо, полицмейстер.

Все это — беглые замечания по поводу работы, которая еще не закончена. Многое еще не выношено, не вылилось в достаточно четкие формы.

Заслуженный режиссер

А. И. БЕК-НАЗАРОВ

ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНАРИЯ

Ср. Идет по улице Пэпо.

(С движения). Идет **Пэпо**.

Об. Вокруг богато накрытого стола сидят гости. В стороне на некотором возвышении, за колоннами, на хорах поместился военный оркестр.

Кр. Говорит судья:

Господа, сегодня мы чествуем нашего многоуважаемого господина Зимзимова, удостоившегося милостивого внимания его императорского высочества наместника Кавказа. Его высочество умеет ценить истинных друзей нашей государственности, кои, не щадя сил своих, содействуют утверждению и укреплению русского владычества в этом разноязычном, неустроенном, но богатом крае. Пусть много лет здравствует господин Зимзимов и уважаемая его супруга Эфемия Богдасаровна.

Кр. (Во время речи судьи знакомимся с гостями Зимзимова).

Вот тамада, в великолепном национальном костюме, вероятно, какой-нибудь крабакский мелик, наливает вино своей соседке.

Кр. Жена судьи, которая с восхищением смотрит своему супругу в рот.

Кр. Рядом с нею купец-армянин. Он не обращает внимания на окружающих, и, наложив в тарелку всякой всячины, уписывает, почти не разжевывая.

Кр. Сидящая рядом с ним его жена щиплет его за руку, безуспешно стараясь обратить его внимание на окружающих. Он отмахивается от нее. Тогда, чтобы укрыть обжорство мужа, она раскрывает веер и кокетливо прикрывает им лицо своего супруга.

Кр. Мирно дремлет, перебирая четки, богатый купец-перс. У него на груди, на цепочке от часов брелоки в виде нескольких золотых гирь.

Кр. Чинно сидят в ряд старухи.

Здесь же мать Маргрит, со своим сокровищем. Она сидит, раскрыв рот и блаженно улыбаясь, смотрит на гостей.

П. Аппарат быстро проскользнул по столу, в сторонке у стены, на самом кончике стула сидит Дарчо. У него на груди в петлице букетик цветов. Осторожненько вынул из кармана зеркальце, украдкой посмотрел, поправил усики, галстук.

Ср. Судья закончил речь.

Кр. Тамада затянул «Мравалисмиер».

Об. Все подхватили.

П. Тамада, продолжая петь, взял вазу с фруктами, опорожнил ее, налил вина. Начал пить.

Кр. Пораженный смотрит на тамаду тщедушный чиновник.

Кр. Тамада допил, взял еще две бутылки и опять наливает в вазу.

Кр. Испуганно смотрит чиновник —неужели еще выпьет?

Кр. Тамада заметил его. С любезной улыбкой протягивает чиновнику вазу.

Кр. С ужасом смотрит на вазу чиновник.

Кр. Властно говорит Тамада:

Пей до дна!

Кр. Нерешительно взялся за вазу чиновник. Умоляюще оглядел:

Яшши... Иша.

Об. Все поют, смотрят на чиновника.

Кр. Отчаявшись, чиновник взял обеими руками вазу и, зажмурив глаза, выхлебал все, свалился на стул.

Ср. Смеются все.

Кр. Говорит Зимзимов:

Спасибо, спасибо за медаль, спасибо за честь, спасибо за компанию. Ей богу, русский царь — самый лучший царь... Наш полицмейстер— самый лучший полицмейстер. Наш судья — самый лучший судья...

Господа...

П. Открывается дверь, входит Пэпо. Швейцар преградил ему дорогу:

Куда?

Пэпо:

Туда...

Швейцар:

Зачем?

Пэпо:

Так.

Об. Пэпо, отстранив швейцара, вбежал по лестнице. Швейцар кинулся за ним. По лестнице вниз сбегает Самсон. Пытается схватить Пэпо за руку, но Пэпо отбрасывает и его, и быстро поднимается по лестнице.

П. Говорит Зимзимов:

Клянусь я богом, как честно я жил...

Кр. (Через головы гостей). Распахнулись двери в зал, врывается Пэпо, за ним Гаурк и Самсон.

Кр. Зимзимов осекся на полуслове:

Так же честно я...

Кр. Пэпо смотрит на Зимзимова.

П. Дарчо вскочил

Кр. Натэл поражена.

Кр. Гость.

Кр. Другой.

Кр. Четвертый. Третий.

Кр. Четвертый.

Кр. Остолбенел Зимзимов.

Кр. Кричит Эфемия:

Ты кто такой?

Кр. Пэпо обвел глазами гостей:

Ваш гость.

Ср. Медленно направился к Зимзимову.

Зимзимов старается скрыть свое смущение. Повернулся к гостям:

Ничего, ничего...

и поспешил к Пэпо.

Пэпо?...

П. Берет его под руку и одновременно делает глазами знак лакеям, чтобы те увели Пэпо.

Ср. Пэпо отвел его руку, отступил на шаг к стене. Говорит лакеям:

Прочь...

Ср. Лакеи отступили. Зимзимов тоже отошел. Пэпо стал спиною к стенке.

П. Кое-кто из гостей встал с места.

П. С Эфемией дурно. Полицмейстер дает ей воду.

Ср. Растерялся Зимзимов. Силится улыбнуться:

Не волнуйтесь, пожалуйста...

Снова подходит к Пэпо, почти просительно смотрит ему в глаза. Поднес палец к губам. Потом сунул руку за пазуху. Пэпо выжидательно скосил глаза в ту сторону.

Об. (Через спину Зимзимова). Зимзимов наклоняется к уху Пэпо, что-то шепчет. Пэпо удивился. Зимзимов поспешно вынимает из кармана деньги и дает их Пэпо.

П. Пэпо смотрит на деньги. Взял их.

П. Справа Зимзимов, налево стол с гостями. Зимзимов повернулся, все еще улыбается:

Бедный человек... не имеет приданого для сестры...

П. Судья заинтересовался.

Кр. Пэпо пересчитывает деньги.

Ср. Зимзимов продолжает:

Просил, умолял, чтобы помог ему...

Вот я и дал ему...

Ср. Зимзимов садится на ближайший стул, смотрит на гостей.

Кр. Одобрительно, хотя и с некоторым сомнением улыбается судья.

Кр. Пэпо:

Здесь—сто рублей... а остальные?..

П. Зимзимов круто обернулся:

Какие остальные?

Ср. Пэпо сделал шаг к Зимзимову:

Ведь ты мне тысячу рублей должен...

Кр. Судья многозначительно поднял брови.

Ср. Зимзимов вспылил:

Эскиз костюма Дарчо работы художника Сидамона Эристова для фильмы «Пэпо»

Какой долг? Что ты говоришь? Люди еще подумают, что вправду я тебе должен...

Ср. Об. Гости повскакали с мест.

Кр. Пэпо:

Не должен? А ну поклянись перед этими людьми, что не должен.

Кр. Зимзимов обвел глазами гостей. Взял со стола кусок хлеба, посмотрел на портрет Александра II, поднял руку:

Клянусь верою, богом и небом, клянусь жизнью моих детей — ничего я тебе не должен...

Кр. Пэпо с яростью:

Да отвернутся от тебя и бог и небо.

Швыряет ему деньги в лицо:

На, подавись.

Кр. Зимзимов оторопел:

Ва! Ва!...

П. Визжит Эфемия:

Помогите, убили, зарезали!.. Га-ра-да-в-о-ой!!!

Кр. Кричит полицмейстер:

Арестовать!

Ср. Гости смешались.

Ср. В дверях переполох. Кто-то кинулся за городовым.

Ср. К Пэпо кинулись лакеи и гости, схватили его за руки, скручивают.

П. Пэпо отшвырнул их:

Прочь!

Бросает в лицо Зимзимову:

Будь проклято ваше богатство! Эти стены, что ты построил, — на чьи деньги?.. Тысячу таких, как я, ограбил! Камень и глину замесил ты нашей кровью. А теперь сидишь и кейфуешь?

Кр. Кричит Эфемия:

Гоните, гоните вон!

П. В дверях—городовые.

Ср. Полицмейстер идет к Пэпо.

П. Городовые схватили Пэпо за руки. В кадр входит полицмейстер. Подошел вплотную к Пэпо, ударил по лицу. Сказал городовым:

Взять!

Ср. Раскрытые двери, ведущие из зала в вестибюль. Лакеи расступились. Проходит Пэпо.

Об. Пэпо начал спускаться по лестнице. Городовые идут, держа его за руки. За ними следом идет толпа гостей, остановились на верхней площадке, у начала ступенек. В первом ряду полицмейстер, Зимзимов, Эфемия и др. Сзади толпятся гости, напирают, выглядывают через плечи впереди стоящих.

Ср. Гости остановились, по лестнице идут лакеи.

Об. Пэпо спускается по лестнице. Швейцар распахнул обе створки двери. Пэпо вышел, за ним городовые. Дверь захлопнулась.

ЧТО Я ВИДЕЛ В ПАРИЖЕ

(ИЗ БЛОКНОТА)

В Париже мне пришлось пробыть всего 9 дней — срок, конечно, недостаточный для того, чтобы детально ознакомиться с многочисленными кинопредприятиями Парижа. Однако то, что удалось увидеть за это время, достаточно интересно, и хочется об этом рассказать.

Мне удалось быть на трех кинофабриках, или, как их в Париже называют, студиях — «Эклер», «Пате-Натан» и «Парамоунт».

Студия представляет собой небольшой киногородок, состоящий из отдельных зданий, предназначенных для различных процессов производства.

С'емочные ателье (обыкновенно 3—4 здания)—не очень большие по размеру помещения, достаточно хорошо изолированные от посторонних шумов. Ателье рассчитаны на одновременную постановку двух-трех небольших декораций или одной большой.

Наибольший интерес представляют способы и системы освещения декораций. Поскольку с'емка ведется на пленке «Супер-Сенситив-Кодак», все осветительные приборы — полуваттные. Сама арматура состоит из прожекторов 400—600 м/м, с параболическими зеркальными рефлекторами. Приборами рассеянного света, так называемыми фацетными рефлекторами не пользуются. Все приборы располагаются наверху декорации довольно близко, не дальше, чем на ¾—1 метр друг от друга. Внизу приборов совсем нет, лишь иногда при с'емке крупных планов ставят у аппарата небольшой полуваттный прибор. Для получения сильного пучка прямого света в осветительный прибор вставляют перед лампой так называемый концентратор света, представляющий собой 3 металлических цилиндра, концентрически расположенных на одной подставке. Все приборы дают возможность передвигать световую точку по отношению к рефлектору, можно всегда дать луч уже или шире.

Декорация устанавливается так, что, имея наверху весь основной свет, оператору очень легко менять точку камеры, не тратя времени на установку задников, а также перестановку осветительной аппаратуры. Но очень редко можно увидеть декорацию, представляющую собой только одну комнату. Обыкновенно — это целая система комнат, очень часто имеющих своим окончанием натуру, где несмотря на наличие солнца также установлен полный комплект осветительной аппаратуры, и где иногда можно встретить один или два дуговых параболических прожектора.

Во всех студиях пользуются с'емочной аппаратурой «Дебри», в частности, камерой «Супер-Парво», и только в павильонах «Эклер» мне удалось увидеть в работе камеру «Эклер-Мэри». Из частных разговоров со многими производственниками мне удалось вынести впечатление, что эту камеру не считают достаточно удобной в работе.

Операторы обыкновенно пользуются оптикой КУК, светосилой Ф : 2. Предпочитают снимать КУКами благодаря их очень большой глубине резкости. И действительно, почти ни в одной картине нельзя увидеть кадров, имеющих какой-либо из планов не в фокусе. Снимая даже первые планы на фоне отдаленных гор, вы увидите и актера и фон резко, ярко и четко. Благодаря этой оптике, которая дает мягкий пластический рисунок, но в то же время обладает большой глубиной, а также благодаря исключительной, высококачественной лабораторной обработке, на экране вы видите прекрасную по качеству, четкую, очень гармоничную в тоновом отношении фотографию.

Особый интерес для меня представляли способы передвижения с'емочной камеры в павильоне и на натуре. Таких способов несколько: первое — это тележка. Имеются специальные рельсы для тележки, сделанные из металлических труб и смонтированные на металлических же шпалах. Эти рельсы напоминают детскую складную железную дорогу, только в больших масштабах. Имеются разные профили, так что можно выложить эти рельсы с любыми поворотами, а также сделать замкнутый круг. Сама тележка очень низенькая, высотою не более 30 см., сделана из крепкого тяжелого дерева. Колеса сплошные резиновые, имеют сбоку еще по одному горизонтально поставленному колесику, благодаря которым вся эта тележка удерживается на трубах.

Кроме этих тележек в тех местах, где укладка рельс является неудобной, а также требуется движение аппарата в других направлениях, пользуются под'емными кранами двух систем: один кран с забоксированными моторами, так что движение происходит бесшумно, другой безмоторный, который приводится в движение рабочими. Принцип движения крана и в том и в другом случае одинаков. Вся система находится на 4-колесной управляемой платформе. На вертикально установленной на платформе станине помещена ферма, очень напоминающая под'емный кран. На длинном конце этой фермы помещена площадка для оператора и камеры. Эта площадка при движении крана вверх и вниз все время сохраняет горизонтальное положение, благодаря специальным оттяжкам. Этот кран имеет следующие возможные движения: 1) движение всего крана вперед, назад и по кривой; 2) вращение фермы вокруг основания; 3) движение фермы вверх и вниз.

Таким образом благодаря такому крану можно осуществить движение камеры в любом, необходимом при с'емке, направлении.

Звукозапись происходит в специальной аппаратной, в павильоне же находится только передвижная микшерская будка.

Каждая студия имеет специальный зал для озвучания с стационарной проекционной установкой.

Особо сильное впечатление производит лаборатория. Поражает совершенная чистота и необычайно бережное и культурное обращение работников лаборатории с пленкой. Проявка пленки идет только в проявочных машинах, имеющих специальную автоматическую установку для поддержания необходимой температуры растворов. Печать обыкновенно осуществляется на аппаратуре «Дебри». В каждой лаборатории существует специальная трюковая печатная машина, с помощью которой при печати осуществляются всевозможные затемнения, наплывы, разнохарактерные вытеснения и т. д.

Одним из наиболее интересных посещений был осмотр производства А. Дебри. Это предприятие имеет до 500 человек рабочих, среди них высококвалифицированный персонал специалистов по точной механике. Мастерские прекрасно оборудованы станками и приспособлениями. Имеются специальные кабины, очень хорошо изолированные от посторонних звуков, для проверки бесшумности моторов и камер. Кроме уже выпущенных и всем известных аппаратов «Дебри» в мастерских сейчас находится в процессе производства несколько очень интересных машин.

Отметим прежде всего многотиражную печатную машину. Устроена она следующим образом: с одной стороны помещается негатив звука и негатив изображения, которые движутся сверху вниз. Свет, пройдя через негатив, попадает в оптическую систему, состоящую из 5 призм, чем достигается поворот изображения на 90 градусов, затем, пройдя через следующую систему из 5 об'ективов, попадает на позитивную пленку, ролики которой помещаются на другой стороне машины и имеют горизонтальное положение. Таким образом идет одновременная печать и изображение звука сразу на 5 пленках. Когда ролики негатива закончены, их не надо перематывать для последующей работы, а надо только переключить мотор, и негатив будет итти в обратную сторону, т. е. снизу вверх. Все пять катушек позитивной пленки заранее подготавливаются на запасной оси, и для перезарядки следует только повернуть площадку с позитивной пленкой, пропустить ее через барабаны, и машину можно опять пускать в ход. В этом случае позитивная пленка также будет итти в обратном направлении. Эта машина будет давать в час 8000 метров позитива. Затем в производстве находится и предполагается к выпуску в ближайшие несколько месяцев новый с'емочный аппарат. Этот аппарат будет по своим размерам почти равен всем известному аппарату «Парво-Л». Он будет лишь на 5—6 см. выше и на 2—3 см. шире, и этот чуть увеличенный «Парво» будет бесшумным и одновременно звукозаписывающим. Мне, к сожалению, не удалось узнать, как аппарат будет сделан в деталях, известно лишь то, что принцип взят с «Супер-Парво». Аппарат рассчитан на 120 метров.

Из подготавливаемых к выпуску новинок следует отметить новый 120-метровый аппарат для репортажа.

Для хроникера—самое главное визир, хроникер должен отчетливо видеть большое изображение снимаемого об'екта. Аппарат, который предполагается к скорому выпуску, будет представлять собой в основном визир, а к нему будет приложена с'емочная камера.

Идея, как видите, достаточно занятная!

Аппарат будет осуществлен следующим образом: свет, пройдя через об'ектив, попадает на расположенный под углом в 45 градусов зеркальный обтюратор. Во время работы камеры свет — при открытом обтюраторе — попадает на стоящую в рамке пленку. Когда же обтюратор закрыт, свет отражается от него на другое тоже поставленное под углом в 45 градусов зеркало, а затем идет в визир большего размера, находящийся сзади аппарата.

Фирма «Дебри» предполагает в скором времени выпустить новую проявочную машину. Она будет по размерам вдвое меньше старой модели, исключает необходимость специальных фундаментов для установки, работать будет при дневном свете, пропускать в час 2000 метров плен-

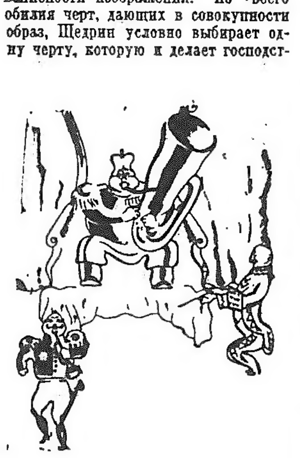
«Органчик» и «Песня о счастьи»

Беспредметные забавные пустячки, плоские агитки — таковы обычные виды мультипликационных фильм. Подобно тому, как в области детской игрушки одно время господствовали пупсы, уродливые куклы, со скошенными глазами и свороченными скулами, в мультфильмах излюбленным героем сделался абстрактный уродец, потешный ублюдок, делающий смешные движения и совершающий забавные поступки. Эта традиция обезличивала художника, опошляла замысел и становилась тормозом на пути творческого развития.

Заслуга режиссера **Ходатаева**, поставившего мультфильму «Органчик» (Московский кинокомбинат), заключается прежде всего в том, **что художник порвал с традицией, пошел своим оригинальным путем.** Мультипликацию — эту малую форму киноискусства — он поставил на службу большим идеям, подчинил ее серьезному творческому замыслу. Дается крепкая сатира на бюрократическое тупоумие и административный произвол царских сатрапов. Вместо безобидного уродца мультфильм — разоблачение реальных и конкретных уродств, порожденных господствовавшими классами.

«История города Глупова», мотивы которого использованы в фильме «Органчик», оказалась очень удачным материалом для мультипликационной фильмы. Противоречие между реалистическим характером творческого замысла и специфической формой мультипликации удачно разрешается благодаря некоторым особенностям произведения Щедрина.

В политических сатирах Щедрина персонажи лишены элементов живописности изображения. Из всего обилия черт, дающих в совокупности образ, Щедрин условно выбирает одну черту, которую и делает господст-



Из мультфильмы «Органчик»

вующей. Такова идиотическая неподвижность взгляда Угрюм-Бурчеева, охваченного «строительной» идеей (отодвигание реки от города), пустейшая страсть к законам Беневоленского, бреттерское тупоумие генерала, в'ехавшего на белом коне в упраздненную науку.

Героев-помпадуров Щедрин намеренно вырывает из конкретных условий обыденной жизни и дает их лишь в плоскости служебно-бюрократической деятельности. **Создается условная, отвлеченная фигура.**

Избранную черту характера Щедрин сознательно преувеличивает. Доводит ее до высшего и абсурдного выражения. И этим достигает максимальной остроты. Получается графически острый рисунок, карикатура, отличающаяся необычайной четкостью контуров. Графическая форма, избранная Щедриным, и делает его произведение весьма благодарным материалом для мультипликации. Общая черта заключается в стилизованности, в условности рисунка, в его ироническом звучании.

Режиссер Ходатаев имеет на этом пути бесспорные успехи. Помпадур «Органчик», лишенный мысли и владеющий лишь одним магически действующим словом — «не потерплю, разорю!», — получает в фильме Ходатаева свое настоящее бытие. Комическая стремительность его угловатых движений и своеобразные стилизованные модуляции голоса оставляют сильное и незабываемое впечатление.

Умно подана тучная фигура царя самодержца, грузно сидящего на троне и выдувающего на толстой трубе басистые ноты, создающие насмешливую ассоциацию о государственной деятельности царской бюрократии. Интересен своей автоматичностью и уродливостью победный марш оловянных солдатиков, направленных в карательную экспедицию против недоимщиков крестьян. Сцена, когда укрощенные крестьяне демонстрируют свою покорность, принося на блюде один рубль недоимки, полна острой издевки над государственной идеей бюрократического режима угнетателей. Постановщику удалось в этой сцене найти также и некое трагическое звучание (в музыке и в рисунке), насмешки над безысходной нищетой крестьянства, коснеющего в дикой покорности трухлявой государственности.

Социальная заостренность рисунка, большая графическая культура, и удачная стилизованная музыка, органически слитая со всем замыслом, делают мультфильму «Органчик» **поворотным пунктом в истории мультипликационной фильмы.**

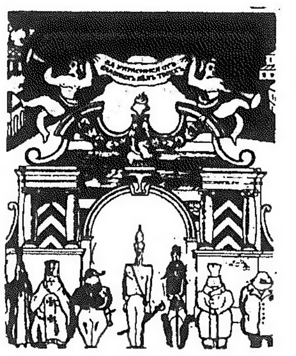
Тем досаднее отдельные отклонения, допущенные в постановке и снижающие впечатляющую силу фильмы.

Речь идет в первую очередь **об ошибках сценариста.** В стремлении осовременить сатиру Щедрина сценарист **Гаямов** механически переносит действие в наше время. Сценарист заставляет щедринского генерала стремительно скакать по улицам советского города среди многоэтажных домов, неуклонно вырастающих на глазах у зрителя. Картина заканчивается гибелью генерала, наскочившего на трамвай.

Художник Ходатаев не вполне освободился от эстетских традиций. Значительное число кадров во второй части занято сценой массового танца на празднике, устроенном в ознаменование победы, одержанной над бунтовавшими крестьянами-недоимщиками.

Здесь видно беспредметное увлечение формой, которой придается самостоятельное и независимое от сюжета значение. Танцующие фигурки ничего не уясняют в развитии идеи произведения. Движения их любопытны. Но очевидно возможность изображения в мультфильме массового движения фигур увлекла постановщика, как самостоятельная формальная задача.

В первой части фильмы «Органчик» дается шествие фигур, из которых самодержец выбирает назначаемого в Глупов помпадура. Эта очень интересная ситуация, к сожалению, использована постановщиком неправильно. Проходящие поочередно издают комические звуки: один блеет козой, второй ржет, как конь, и т. д. и т. п. Смешная, но непонятная символика. Что, собственно, означает коза? Кого изображает конь? И что же в конце концов таят в себе эти понятия-образы? Неразрешимая загадка!



Из мультфильмы «Органчик»

Постановщик очевидно увлекся самой комичностью характерного звучания, но не связал этого ни в какой мере с содержанием произведения. Отрыв же формы от содержания создает трюк, который, при всей его забавности, лишь вызывает недоумение. А жаль! В намеченной ситуации таились большие возможности для весьма острого, политически насыщенного действия. Парад помпадуров — это удачная канва для меткого и сильного художественного обобщения государственной гнилости и исторической обреченности царского режима.

У Щедрина не случайно «История города Глупова» предшествует опись градоправителей, в которой дается краткая и выразительная характеристика всех помпадуров: от генерала Брудастого, умеющего «подложить под себя закон», и до беглого грека Ламвроканиса, заеденного клопами. Эта опись помпадуров — прекрасный материал для сцены церемониального марша градоправителей, проходящих перед лицом толстомясого самодержца, лениво управляющего православным царством. К сожалению, излишнее увлечение стилизованным звуком лишило нас одной из самых острых сатирических сцен.

Постановщик «Органчика» проявил себя как крупный мастер, идущий к реалистическому искусству, проникнутому большой и глубокой социалистической идейностью. На этом пути художнику необходимо изжить эстетские традиции любования формой, подчинить ее окончательно идее создаваемого произведения. В поисках сатиры, интересной для советского зрителя, художнику полезно обратиться к современной тематике, к беспощадному разоблачению «остатков капитализма в сознании людей».

На этом пути художник найдет неисчерпаемые творческие возможности и бесконечное разнообразие форм.

БОРИС ВЕТРОВ

Кадр из мультфильмы «Органчик», постановка режиссера-художника Н. Ходатаева. Произв. Московской фабрики

ПРОСТО И ПРАВДИВО

Фильма «Песня о счастьи» (режиссеров тт. **Легошина** и **Донского**, по сценарию **Г. Холмского**) является событием не только для фабрики Востокфильм, но и для всей советской кинематографии.

Высококачественные кинопроизведения: «Иудушка Головлев», «Петербургская ночь», «Гроза», «Пышка» и т. п. были бы приняты советским зрителем еще теплее, если бы эти киномастера создали фильмы о наших днях, о строительстве социалистического общества в нашей стране.

Тем ценнее на фоне прошедших у нас с таким успехом картин фильма о нашей жизни, о нашей действительности—«Песня о счастьи».

В борьбе с пережитками капитализма, при помощи воспитателя и товарищей, Кавырля (главный герой фильмы) открыт как талант и, вырастая в крупного музыканта, становится сознательным борцом за новую, социалистическую культуру Советского союза.

Картина убедительно показывает необ'ятные возможности для развития талантов и способностей широких масс, таящихся в советской действительности, и как бы является художественной иллюстрацией тезиса Маркса о том, что при социализме «каждый, в ком сидит Рафаэль, должен иметь возможность беспрепятственно развиваться». И поэтому близки и понятны вытекающие из всего развития действия ощущения и переживания, которые испытывает старый профессор музыки (арт. **Гардин**), восклицающий: «Какое время, какие люди! Как радостно жить в наши дни!». Эти слова созвучны настроениям и ощущениям нашего советского зрителя.

Фильма построена на простом и ясном сюжете. Раскрывается жизнь и судьба двух юных героев, образы которых тщательно индивидуализированы, и одновременно доведены до такого художественного обобщения, что каждый из молодых зрителей может чувствовать себя на экране.

В своем выступлении на первом с'езде писателей т. **Стецкий** исключительно своевременно указал на то, что ему вспоминаются «некоторые мудрствования наших критиков, которые иногда ходят вокруг да около некоторых основных положений, которыми руководятся наши писатели, и своими суждениями пытаются выхолостить смысл этих положений. Известно положение Энгельса о том, что художнику необходимо изображать типические характеры в типических обстоятельствах. И вот, если говорить о тех характерах представителей рабочих, колхозников, Красной армии, которые проявлялись здесь, на этой трибуне, то никто, как они, не оправдает с такой наглядностью этого положения Энгельса. Ибо эти характеры были созданы в титанической классовой борьбе, которая развертывалась в нашей стране все эти годы».

Заслуга постановщиков «Песни о счастьи» в первую очередь в том, что у них типические герои действуют в типических положениях.

Режиссеры не только работали над основными образами, но до мельчайших тонкостей, до логического конца довели линию даже многих эпизодических персонажей фильмы (группа преподавателей в консерватории и т. п.).

Режиссер Марк Донской

Тем не менее в развитии сюжета чувствуются некоторые срывы. Так, например, действие начинается с момента наибольшего напряжения, со встречи Кавырли с Горохом в лесу, в котором скрывается Кавырля, после совершенного преступления. Между тем самый рассказ возвращает нас к началу действия и определяет некоторый спад в драматическом развитии событий. Новый под'ем наступает в сцене на ярмарке при встрече Анук (арт. **Жеймо**) с Кавырлей. После этого снова наступает спад действия, и только в последних двух частях (концерт, окончание консерватории и поездка Кавырли на родину) — снова под'ем и динамическое завершение действия.

Все недостатки развития действия в фильме идут от сценария, который несколько раз переделывался.

К достоинствам фильмы, которые ставят ее в первые ряды, необходимо отнести занимательность и ту подкупающую теплоту и лиризм, которые при повышении требований советского зрителя к киноискусству должны быть неот'емлемыми аттрибутами художественного творчества.

В этом режиссеры идут по стопам фильмы **Ф. Эрмлера** и **С. Юткевича** «Встречный», которая является непревзойденным образцом советского киноискусства. Простота и ясность сюжета, убедительное и правдивое изображение жизни в ее важнейших типических чертах, усвоение и дальнейшее развитие лучших традиций «Встречного» — одна из важнейших задач творческих работников в кино.

Тщательный подбор актеров обеспечит высокое качество фильмы. Образ Анук, созданный арт. Я. Жеймо, запоминается надолго, не только по ее внешнему обаятельному облику, но и благодаря игре, простоте и искренности ее. Такие сцены, как момент чтения полученного письма от Кавырли, встреча Кавырли на ярмарке, ее приезд в город и поведение на олимпиаде, незабываемы. Все эти эпизоды не только режиссерски, но и актерски сделаны мастерски. В общем, образ девушки, в относительно короткий срок прошедшей путь от безграмотной работницы на лесосплаве до деревенской учительницы, передан правдиво и интересно.

Блестящ, как всегда, **В. Гардин**, создающий каждый образ по-новому, свежо и оригинально. Какая разница между Гардиным — профессором музыки, мастером Бабченко или Иудушкой! Энтузиаст-профессор счастлив, что ему довелось остатки своих лет прожить в наше время и в нашей Стране советов, а не за рубежом, где весь общественный строй мешает «обнаружить таланты, которых в народе — непочатый родник и которые капитализм мял, давил, душил тысячами и миллионами» (Ленин).

Хорош **Б. Тенин** (Горох). Свою эпизодическую роль он проводит серьезно, не переигрывая, учитывая специфику экрана.

Многое сделал актер **Чирков** в роли воспитателя. Если сценарно образ был схематичен и худосочен, то мягкая игра и умное поведение актера позволили очеловечить эту роль. Однако заключительный диалог, в котором он обращается к Кавырле с напутствием, все же сделан «агитпропски». Но и это — сценарная погрешность.

Особенного внимания заслуживает совершенно исключительная операторская работа т. **Ушакова.** Фильма снята в ярких, светлых и бодрых тонах. Пейзажи на Волге впервые так показаны. Некоторая затянутость в показе природы Марийского края полностью возмещается темпераментом и мастерством, с каким заснята фильма.

Востокфильм впервые освоил производство большой звуковой фильмы. Для общего художественного руководства постановкой картины был привлечен режиссер **Юткевич С.** Опыт такого творческого руководства удался. Получилось произведение киноискусства большой культуры.

Кинематография наших национальных республик занимает все более и более почетное место, об этом свидетельствует фильма «Песня о счастьи».

Е. ОРЛИКОВА

Режиссер Владимир Легошин

ПЛАСТИКА И РИТМ

Фильма «Песня о счастьи» или «Тайна Кавырли» драматургически повторяет две традиционные темы советской звуковой кинематографии, из которых одна — собственно «звуковая» — история о молодом музыкальном даровании и другая — о перевоспитании молодого правонарушителя — склеенные очень неумело сценаристом Г. Холмским. Фильма демонстрирует путь сплавщика леса марийца Кавырли от трудколонии правонарушителей до консерватории.

То, что можно назвать «пластической выразительностью» в фильме «Песня о счастьи», складывается из синтеза: графической и свето-теневой композиции оператора Н. Ушакова, работы художника Мейнкина, музыки (марийские мелодии), удачно обработанной композитором Лобачевым, внимательной режиссерской лепки каждого персонажа (режиссеры М. Донской и В. Легошин) и высокой техники актерской игры.

Можно установить пять этапов развития образа Кавырли в его пластическом выражении.

1) Кавырля — от момента появления Кавырли в лесу до сцены умывания в трудколонии. Широкая длинная белая рубаха с марийским орнаментом на груди и у ворота, и черная, усеченная вверху рваная шапчонка составляют его костюм. Под слоем грязи и пота — скупые, неразвившиеся, невыразительные черты лица, точно вытолкнутые изнутри, скованные, сухие, без мысли. Волосы грязные, слипшиеся, спутанные, без формы. Лицо мало выразительно. Чувства прорываются скупо, сильна только одна реакция — страх: перед хозяином, перед случайным встречным в лесу, перед толпой на ярмарке. Кавырля ничем не отличается от массы сплавщиков, он неотделим от них как социально-биологический и **этнографический тип.** Оператор не акцентирует его фигуры.

2) Осмысленное выражение лица у Кавырли можно уловить в сцене умывания в трудколонии, когда Кавырля впервые активно реагирует на насмешки ленивого домушника. Умывание здесь подчеркивает то, что Кавырля проходит первые ступени советской цивилизации. Теперь можно разглядеть его блестящие черные волосы, повторяющие правильную форму головы, лоб, способный мыслить, губы, способные улыбнуться.

3) Улыбка, радостное удивление, восхищение, доверчивая порывистость в движениях составляют основное настроение фигуры Кавырли, приведенного из трудколонии в консерваторию. Консерватория точно движется Кавырле навстречу, сверкая чистотой паркета, бликами хрусталя люстр, строгим рядом дверей загадочной и прекрасной скульптурной группы, изображающей обучение игре на свирели (сцена первого урока Кавырли повторяет эту скульптуру с мягкой иронией), наконец, перебивающимися ритмами мелодий, которые доносятся из-за дверей. Теперь восприятие Кавырли обострено. Он не пропускает ни одной ноты, он радостно реагирует на все. Еще сохранилась неловкость в движениях, но уже с большим достоинством садится он, когда ему предлагают сыграть перед учебной частью. Он уже осознал значение своей музыки и важность того, что происходит. Особенно остро Кавырля реагирует на звуки, например, на песенку часов. Здесь все звучит в этом прекрасном доме, даже часы! — говорит его лицо. Несколько раньше эта же острота и легкость в восприятии звука, ритма прорываются и в трудколонии, когда в камере Кавырли появилось и зазвучало радио.

4) Значительно хуже показан образ Кавырли в кадрах, изображающих консерваторию. Увидев своего старого товарища по ярмарке, Кавырля только хмурит брови и поджимает губы. Никакого развития настроения нет, в то время как именно здесь следовало показать терзания героя, его сомнения, колебания и желание [illegible] руководителю трудколонии. [illegible] режиссеры и оператор [illegible] сделали тонкую фигуру и умное [illegible] лицо Кавырли. Исчезли прежняя замкнутость и невыразительность черт. Кавырля в модном свитере, с очками на носу выглядит симпатичным советским музыкантом. Оператор графически выделяет фигуру Кавырли (сцена прощания с товарищами по консерватории, сцена на мосту, после об'яснения с Анук).

5) В финальной сцене, когда Кавырля дает концерт в марийской аудитории, когда он знаком показывает Анук, что любит ее и хочет с ней об'ясниться, пластическая выразительность образа достигает своей высшей точки. Пять лет вузовской учебы культивировали лицо и фигуру. Черты лица расцвели. Перед нами культурный, умный, по-советски цивилизованный человек, с радостным восприятием жизни.

Пассивность, замкнутость, неясность чувств, слабая реакция на внешние раздражения, показанные в первых сценах, равно, как и простота, безыскусственность песни Кавырли, исчезли в последних кадрах. Замечательная подробность — туго накрахмаленный воротничек Кавырли придает всей его фигуре удивительную человечность и теплоту. Как он готовился к этому концерту! Поистине, в образе Кавырли удачная режиссерская работа с молодым актером (актер **Викторов**) дала результаты, достойные обобщения и использования, как ценный опыт кинематографического мастерства.

Те же последовательные этапы развития можно проследить на образе Анук (актриса **Я. Жеймо**). Но здесь режиссеры шли на поводу у талантливой и очень опытной актрисы, прекрасно владеющей своей фигурой и лицом. Стиль работы Жеймо, четкий и несколько резкий, отличается от мягкого стиля работы Викторова.

Драматургически образ Анук разработан несколько лучше, нежели другие образы. Хорошо показан типический для пролетарской девушки нашего времени путь от девченки-уборщицы, стряпухи на сплаве леса до педагога, работницы марийского ОНО. Хорошо показан стимул, толкающий Анук к ликвидации неграмотности: она хочет ответить на письмо своего любимого Кавырли. Жеймо показала себя незаурядной, талантливой актрисой, умеющей понять сущность драматургического задания и воспроизвести его в богатой актерской разработке. Ее жест ритмичен и рассчитан совершенно точно на изображение внутреннего смысла слова, настроения. В образе сделан акцент на общечеловеческие черты. В этом Я. Жеймо достигла больших художественных высот. Гордость женщины, которой пишут о любви (сцена чтения письма), выражает вся ее фигура в длинной нелепой рубахе, уголок платка, гордо упершийся в небо. Анук — Жеймо блеском глаз, [illegible] движением губ, выразительной игрой лицевых мускулов передает очень тонкие, общечеловеческие и женские чувства с графической остротой. Рыдания Анук, обиженной насмешками [illegible], и вся сцена на берегу, куда убегает она с рыданиями и где дочитывает ей письмо комсомолец-сплавщик, полны большой страстности, большой силы чувства и пластически очень выразительны. Хорошие художественные детали, которые дополняют теплый человеческий образ Анук [illegible] акцентами. Они не назойливы, поданы корректно, но вместе с тем доходчиво. Такова струйка дыма от лучины, сквозь которую показано тоскующее лицо Анук (сцена с бабушкой и котенком, играющим обломками жалейки — дудочки Кавырли) и несколько книг на столе в финальных сценах, показывающих культурный рост марийской девушки.

Наиболее яркий и интересный образ создал в фильме засл. арт. респ. **Вл. Гардин.** В. Гардин — замечательнейшее явление не только советской, но и мировой кинематографии. Филигранность, четкость и глубина разработки каждого положения, состояния изображаемого героя складываются в единую, цельную, законченную композицию, в которой нет слабых мест. Эта композиция передает национальные, классовые и конкретные, индивидуальные черты характера педагога-флейтиста, который обрел в советской стране новую родину. Короткий монолог за кулисами во время концерта («А я уже старый... Кто сказал, что я старый?») произнесен и отделан в мимике, в жесте с подлинно гардинским блеском. Взволнованность слов «нужно знать, куда надо ехать и куда не надо ехать», обращенных к Кавырле, звучит чрезвычайно убедительно.

В. Гардин самобытен. Его работа над образом не является подражанием европейской реалистической кинематографии (Яннингс, Гетцке), уходящей своими корнями в реалистический период театра Макса Рейнгардта. Реализм образов Яннингса всегда буржуазно-ограничен. Человеческая страсть Дантона или Петра I трактуется одинаково, как нечто незыблемое, вечное, почти мистическое. Реализм В. Гардина другой. Умение воспроизвести на экране, даже в пределах скудной сценарной канвы, **конкретно-исторический** характер, не лишая его индивидуальных черт и человеческой правдоподобности, — типичная черта нового, советского реализма.

Режиссеры постарались выделить и правильно акцентировать небольшую роль Гардина. Очень удачен, например, звуковой кусок, когда Гардин впервые слушает музыку Кавырли. Простая марийская мелодия ритмизируется и оркеструется в сознании музыканта, складываясь в привычные симфонические звучания. Здесь режиссерами правильно подчеркнуто особое **профессиональное** восприятие музыки старого флейтиста.

Среди второстепенных персонажей следует отметить удачно трактованный образ Гороха. Талантливый актер советской звуковой кинокомедии **Борис Тенин** вылепил образ, достойный нового специального сценария, новой фильмы. Горох — ограниченный, но ловкий и плутоватый советский Фигаро, из беспризорников, не лишенный добродушия и своеобразного юмора, — мог бы вырасти в фильме в основное действующее лицо, если бы правильный сценарий на нем [illegible] мастерство советской исправительной системы и ее силу.

ВАНДА РОССОЛОВСКАЯ

Статьи тт. Орликовой и Россоловской печатаются в порядке обсуждения.

ки. Машина — односторонняя. Если составить две машины вместе, т. е. таким образом, как сделана старая модель, машина будет пропускать соответственно 4000 метров в час.

Две такие проявочные машины смогут по количеству пропускаемой пленки полностью обслужить новый многотиражный печатный аппарат, о котором я говорил выше.

Что касается кинотеатров, которые мы осматривали в Париже, то хочется подробнее остановиться на одном из самых больших театров — «Гомон-Палас». Это большое специальное здание, высотой 6—7 этажей, из серого камня, очень выгодно расположенное на углу двух больших улиц. Большое количество наружного света и световой рекламы создает эффектное зрелище.

В вестибюле театра высотой почти во всю вышину здания находится 24 билетных кассы, в каждой из них продаются билеты для входа в определенный этаж зрительного зала. Поскольку впуск зрителей в зал происходит непрерывно, здесь же в вестибюле имеется небольшой световой указатель, благодаря которому билетерши из зала сообщают в кассы о наличии свободных мест.

Зрительный зал, рассчитанный на 6000 человек, имеет кроме партера бель-этаж и балкон. Кресла везде одинаковые — мягкие, красного бархата. Пол партера идет, опускаясь от конца зала до середины, а затем опять повышается по мере приближения к экрану; благодаря такому расположению зрителю, сидящему в первых рядах, нет надобности задирать голову на довольно высоко расположенный экран. Потолок имеет гофрированную структуру для лучшего отражения звука в любое место зрительного зала. Сам зал не имеет никаких украшений, очень прост по оформлению, весь свет скрыт за карнизами так, что ничто не отвлекает и не утомляет глаза.

В зале, как и в любом театре Парижа, курят, но это нисколько не портит воздуха, и не отражается на проекции благодаря мощной вентиляционной установке. Воздух с улицы проходит через холодный водяной душ, где он увлажняется и охлаждается двумя турбинами по 25 лошадиных сил каждая, нагнетается в зал через отверстие, находящееся у потолка. Вытяжные отверстия, находящиеся внизу у оркестра, тоже имеют две турбины такой же мощности. Таким образом чистый, свежий воздух, поступая сверху, проходит через весь зал. Несмотря на большое количество публики (6000 чел.), а также курение, в зале воздух всегда чист и прозрачен.

В театр поступает городской переменный ток напряжением 12 000 вольт. Собственной трансформаторной установкой он перерабатывается на 110 вольт, а умформеры дают ток постоянный. Имеется своя генераторная установка, могущая в случае отсутствия городского тока обслужить все электронужды театра, кроме наружного рекламного освещения. Имеется аккумуляторная батарея на 1000 А/Ч для обслуживания постоянного сигнального света.

Проекционная будка имеет 4 поста с американскими фонарями, лампы без зеркальных рефлекторов, с вращающимся углем. Дуга берет 220 ампер. Большая мощность ламп применяется ввиду большого расстояния до экрана — 72 метра. В будке же находится микшерская установка. Контролируется звук при помощи 6 репродукторов. В зале также имеется микшер, который корректирует работу будки. Тут же находится специальное усилительное устройство у кресел, предназначенных для глухих. На видном месте в будке находится световой указатель, автоматически показывающий, какой из агрегатов находится сейчас в работе, этот указатель автоматически показывает также порчу того или иного агрегата. Все вообще установки дублированы, так что любой агрегат в случае порчи можно заменить другим.

Экран размером 8 на 12 метров сделан из каучука, имеющего по всей поверхности большое количество маленьких дырочек для лучшего пропускания звука репродукторов, находящихся сзади в количестве 32 штук и расположенных в 8 рядов по 4 штуки. Имеется возможность очень быстро увеличить размер экрана до 12 на 16 метров. На увеличенный экран проекция идет со специального проектора, имеющего другую оптику.

Одновременно обыкновенно работают 16 репродукторов, остальные служат запасом, так как в случае порчи хотя бы одного сразу переключают весь блок из 8 репродукторов на другие 8. Все репродукторы своими осями направлены в разные точки зала для лучшего распределения звука.

Проекционная (кроме фонарей) и звуковая аппаратура — системы «Гомон».

Всего обслуживающего персонала в этом театре 120 человек. В будке работает две бригады по четыре человека плюс два инженера.

Программа обыкновенно состоит из следующих частей:

1) Хроника.
2) Научная фильма или мультипликационная.
3) Оркестр и аттракционы.
4) Полнометражный фильм обыкновенно легкого развлекательного жанра.

Какие же выводы можно сделать для нас из всего того, что пришлось увидеть в кинематографических студиях Парижа? —

Первое и самое главное — это усиленная борьба за высококачественную панхроматическую пленку.

Второе — необходимость в самые жесткие сроки привести в порядок осветительный парк наших фабрик. Разработать и ввести в эксплоатацию необходимое количество хорошей полуваттной аппаратуры.

Третье—это **культурная и ответственная** работа лабораторий. Пора наконец понять работникам наших лабораторий и кинопленочных фабрик, что пленка требует к себе определенного отношения и что на экран должны выходить копии абсолютно чистые, без всяких следов грязи, пятен, точек и царапин, чем в большом количестве богаты наши фильмы.

И нет никакого сомнения, что, соблюдая эти условия, наши фильмы по техническому качеству фотографии будут так же стоять неизмеримо выше заграничных, как неизмеримо выше стоят наши фильмы по своей идеологической направленности, по своему сюжетному замыслу, по своему режиссерскому и актерскому мастерству.

Оператор АРКАДИЙ ШАФРАН

„УЛЫБКИ“ ПРОКАТА

На недостаток интересных мультипликационных фильм жалуются и детский зритель и взрослый. Жалуется на это же и трест Росснабфильм. За последнее время тресом получена всего лишь одна мультфильма «Почта». Но и то, что производится у нас, не всегда вовремя попадает на экран.

В июне этого года всеми инстанциями была утверждена выпущенная фабрикой художественной мультипликации Московского кинокомбината двухчастная графическая звуковая фильма «Органчик» (постановка режиссера-художника **Н. П. Ходатаева**). На общественных просмотрах в Доме кино, в Доме печати и на специальном просмотре, организованном для всесоюзного с'езда писателей, была отмечена высокая ценность фильмы «Органчик» как художественного воспроизведения сатирических мотивов Салтыкова-Щедрина. Положительную оценку фильмы дала и печать, с тех пор прошло уже несколько месяцев, а на экране «Органчик» не появляется.

Руководители Росснабфильм об'ясняют прежде всего дело тем, что «Органчик» был сдан фабрикой только в конце августа (почему так поздно?). В Росснабфильм «Органчик» был принят, как заявил зав. секцией эксплоатации т. Пикерман, **«с некоторой осторожностью» (?)**. Копировальной фабрике было заказано всего пять копий. Росснабфильм решил: раз графическая мультипликация — значит фильма для детей.

Он начинает ее проверять на детской аудитории, показывает фильму представителям Центрального дома художественного воспитания детей. И фильма, построенная на серьезном литературном материале, рассчитанная на взрослого культурного зрителя, не получила достаточно положительную характеристику для демонстрации ее детям.

Это очевидно и заставило Росснабфильм причислить «Органчик» к товару второго сорта, ни в коем случае негодному для первоэкранных театров. 7 сентября, однако, был дан второй заказ копировальной фабрике еще на 20 копий. После долгих изысканий Росснабфильм нашел «удобную» форму проката «Органчика»: его будут демонстрировать заодно с фильмой реж. Литвинова «Хочу жить», в один сеанс. Сделано это по тем соображениям, что якобы и «Хочу жить» (по усмотрению Росснабфильм) — плохая картина. Неизвестно, кто кого «вытягивает». Какая из этих фильм «коренная» и какая «пристяжная». Пока что фильма «Хочу жить», «спаренная» с «Органчиком», тоже демонстрироваться не может, так как последний выйдет из печати не раньше чем через месяц.

Случай с фильмой «Органчик» лишний раз показывает наличие консерватизма и негибкость в работе наших прокатных организаций. Этот же факт характеризует и работу некоторых звеньев Московского комбината. Там до сих пор не понимают, что, сдав фильму, дирекция сделала лишь полдела. Задача фабрики — довести фильму до зрителя. «Легкая кавалерия» комсомола и контролеры фабричного комитета должны были этим делом заняться всерьез. Тогда не получилось бы того, что из-за **«некоторой осторожности»** Росснабфильм фильму «Органчик», законченную производством в июне, зритель увидит не раньше ноября—декабря.

З. КОРОЛЕВА

НА ПРОИЗВОДСТВЕ

МЕЖРАБПОМ

★ **«Кража зрения»** — звуковая художественная фильма (режиссер **Кулешов**, оператор **Кузнецов**). Работа по натурным с'емкам началась в июне—июле под Москвой, причем вся натура отснята попутно, во время репетиционного периода. Правда, ее было немного. Основная работа по с'емкам предстоит в павильонах. В ночь на 30 сентября т. Кулешов сдал всю картину в срепетированном виде и получил утверждение на производство с'емок. Сейчас дело за техбазой: если она не задержит с постройкой павильонов и декораций (один павильон готов), то в течение одного месяца вся фильма будет отснята. Пока задержек нет, работа протекает нормально.

★ **«Иринкин рекорд»** — художественная звуковая фильма (автор и режиссер **Савченко**, оператор **Шнейдер**). С'емки этой картины начались, причем часть натуры, в частности Московский стадион, отснята. Однако отснять Онежское озеро не удалось из-за беспрерывной дождливой погоды. Вдобавок и т. Савченко, усиленно работавший в свое время над окончанием и выпуском «Гармони», лишь сравнительно недавно приступил к работе над «Иринкиным рекордом» (даже не уходя в отпуск), и поэтому ряд с'емок, требующих обилия солнца, произвести не удалось. Сейчас начаты павильонные с'емки.

★ **«Золотое озеро»** — художественная звуковая фильма (автор **Перегудов**, режиссер **Шнейдеров**, оператор **Теленков**). Группа выехала в экспедицию на Алтай для с'емок натуры еще в июле. Пока с'емки протекают успешно, и всю работу свою группа укладывает в утвержденный для нее план. Однако солнечных дней становится все меньше, а работа по фильме рассчитана до января. В связи с этим т. Шнейдеров поставил сейчас перед руководством фабрики вопрос о перенесении дальнейших с'емок на Кавказ. Окончательное решение ожидается в ближайшие дни.

★ **«У самого синего моря»** — художественная звуковая фильма (автор **Минц**, режиссер **Барнет**, оператор **Кириллов**). Коллектив весь уже подобран, в том числе и актеры. Группа сконструирована. Режиссер т. Барнет выехал сейчас на юг, где подбирает место для натурных с'емок (предполагается — неподалеку от персидской границы). Туда же, вслед за ним, вскоре выезжает и группа.

★ На фабрике «Рот-фронт» (Межрабпом) закончен подготовительный период по картине **«О странностях любови»** (реж. **Протазанов**).

Дирекция фабрики утвердила календарный план производства картины (два варианта — немой и звуковой), предусматривающий окончание к 1 мая 1935 года. Смета на оба варианта утверждена в размере 504 тыс. рублей.

Группа выехала сейчас в Коктебель (Крым), где в течение полумесяца заснимет праздник-слет планеристов, — которому в картине уделяется значительный метраж.

Действие происходит в наши дни — на фоне здравницы Советского союза в Крыму, — на материале планерного слета, рыболовного колхоза и дома отдыха.

В картине играют: народный артист республики М. М. Климов, артисты Игнатий Гедройц, Татьяна Струкова и др.

Уезжая в экспедицию, группа взяла на себя ряд обязательств по экономии сроков, сумм и пленки.

ВОСТОКФИЛЬМ

★ **«Наместник Будды»** — художественно-звуковая фильма, стоимость 750 тыс. рублей (автор **Бляхин**, режиссер **Иванов-Барков**). Фильма строится на материале Вн. Монголии. 18 августа группа в полном составе вместе с актерами выехала в Монголию для производства натурных с'емок. Эта работа продлится, согласно утвержденного оперативного плана, до 15 октября.

Однако дружной сплоченной работой группа добилась окончания с'емок раньше срока. 5—6 октября часть группы уже выезжает оттуда на Ялтинскую фабрику для павильонных с'емок (здесь же будут произведены и несколько натурных с'емок). Группа приобрела на месте все костюмы, которые ей были необходимы и которые здесь было чрезвычайно трудно достать. Для участия в с'емках по приглашению группы выезжает на Ялтинскую фабрику Монгольский национальный театр. Кстати, после с'емок этот театр совершит гастрольную поездку по СССР, чтобы в ряде городов продемонстрировать, каких успехов достиг в своей работе молодой национальный театр Монголии.

Фильма переходящая — должна быть готова к 1935 г.

★ **«Заключенные»** — художественно-звуковая фильма (автор **Погодин**, режиссер **Червяков**). Группа закончила с'емки натуры и уже почти вся вернулась в Москву. Не выходя из плана в смысле сроков с'емок, группа сумела добиться экономии в средствах (точная цифра сейчас выявляется). Здесь необходимо отметить значительную поддержку, которую группа получила от руководства Белморкомбината. На Потылихе заканчивается отстройка павильона «мужской барак», и с 15-го группа начнет павильонные с'емки.

Весь натурный материал привезен, просмотрен руководством треста и получил одобрение. Особенно удачны кадры, где снимались заслуженные артисты Хмелев и Астангов и артисты Михайловская, Гайдаров и др.

Сценарий «Заключенные» не только опубликован как самостоятельное произведение в ряде журналов, но сейчас переведен и выпускается на нескольких иностранных языках.

★ **«Карабугаз»** — художественная звуковая фильма (автор **Паустовский**, режиссер **Разумный**). Группа закончила натурные с'емки в Карабугазе, отсняв 273 кадра. Сейчас идут с'емки последнего об'екта в Ашхабаде, после чего группа возвращается в Москву (часть актеров уже отснята и вернулась) для павильонных с'емок.

УКРАИНФИЛЬМ

★ С'емочный коллектив режиссера **А. Роома** заканчивает подготовительную работу к с'емкам звуковой фильмы «Строгий юноша». В разработке режиссерского сценария принимают участие автор **Ю. Олеша** и консультант ГУКФ т. **Коробельников**. В основных ролях будут сниматься артисты **Фердинандов** (профессор Степанов), **Максим Штраух** (Цитронов), **О. Жизнева** (Маша), **Масоха** (Дискобол).

Музыку для фильмы пишет композитор **Гавриил Попов**. Оформляет картину художник **Каплуновский**.

В ближайшие дни в Одессе начнутся синхронные с'емки эпизодов. Сроком окончания фильмы дирекция Киевской кинофабрики Украинфильм утвердила июнь 1935 г.

★ Киевской фабрикой принят сценарий **Исаева** для звуковой фильмы «Застава у Чортова брода» (режиссер **Билинский**). Тема — героические будни наших пограничников. Сценарий сейчас находится на утверждении в ГУКФ. К с'емкам фильмы режиссер Билинский предполагает приступить в этом году.

★ Подготовительная работа группы режиссера **Шелонцева** по звуковой детской фильме «Кондуит» (сценарий **Л. Кассиля**) идет успешно. Заканчивается разработка режиссерского сценария, с'емки должны начаться в ближайшее время.

Для следующей постановки режиссера **Шелонцева** уже готов сценарий другой детской немой фильмы «Атаман Хруст» писателя **Мещерякова** (по его одноименной повести).

★ Режиссеры **Голуб** и **Садкович** заканчивают разработку режиссерского сценария для звуковой фильмы «Половодье». Сценарий написан по роману **Н. Богданова**. Режиссеры находятся сейчас в селе Диканьке, месте будущих с'емок, где знакомятся с жизнью и бытом колхозов, которые будут отражены в фильме «Половодье».

Для следующей постановки этих режиссеров Н. Богданов пишет новый сценарий «Хорошее море».

★ Одесской фабрикой принят сценарий **А. Зорича** «Обида», на тему об отношении советской власти к культурному наследию прошлого и к старой интеллигенции. Эта звуковая вещь строится в плане психологической драмы. В окончательно доработанном виде сценарий будет сдан автором 10 ноября 1934 г.

Постановка поручается режиссеру **Лейну А. С.**

ПО СЛЕДАМ ЗАМЕТОК

„ЖДЕМ ПРИКАЗА ГУКФ“

На страницах нашей газеты (газ. «Кино» № 40 от 4 сентября) в статье под заголовком «Ждем приказа ГУКФ» был поднят вопрос о необходимости предоставления режиссеру права просмотра, перемонтирования и внесения изменений в те фильмы, которые спустя несколько лет после выхода в свет снова выпускаются в новой копии.

Правильная мысль, заслуживающая внимания и быстрого разрешения.

Сейчас руководство ГУКФ в лице т. **Чужина** издало приказ «о возобновлении старого фонда», установил новый порядок возобновления копий:

«В целях повышения качества фильм старого фонда, вновь печатаемых для выпуска на экраны, установить для них следующий порядок возобновления копий:

1. Обязать производственные организации на каждой фильме обозначать год выпуска.
2. Разрешение, выдаваемое ГУКФ на выпуск каждой новой фильмы действительно в течение двух лет.
3. По истечении двух лет каждая художественная фильма, допускаемая к массовой печати, должна подвергаться на фабрике, ее выпустившей обязательной редакционной проверке и, если необходимо, перемонтажу с проведением в этом случае вновь через ГУКФ и ГРК.

Для этой работы должны обязательно привлекаться режиссеры-постановщики, и только в случае невозможности привлечения таковых, перемонтаж производится силами других квалифицированных режиссеров фабрики.

4. Запретить массовую печать художественных фильм как нового, так и старого фонда, превосходящих установленные лимиты по картинам (для немых — 1800 метров и для звуковых — 2 600 метров), без особого на то разрешения ГУКФ.

И. о. нач. ГУКФ ЧУЖИН

МЫ ХОТИМ СЛУШАТЬ ОПЕРУ

ЗРЕЛИЩЕ НЕВИДАННОГО ВЗЛЕТА

Вопрос о создании кинооперы был поднят еще в прошлом году в обширной статье **Л. Кулаковского**, теоретически обосновавшего полную возможность создания нового для экрана жанра — кинооперы.

В предыдущем номере газеты «Кино» заметка т. **Рудя** снова ставит вопрос о кинеопере. Она ставит вопрос практически. Оперных театров высокой художественной культуры мало. Тяга рабочего к оперному спектаклю очень велика. Сплошь и рядом ему приходится довольствоваться халтурными, убогими оперными спектаклями. И автор заметки ставит вопрос: нельзя ли подумать киноорганизациям о создании звуковых фильм из уже существующих опер, хорошей музыки или балета?

Могут ли быть возражения по существу поставленного т. Рудем вопроса? — Конечно нет. Нужно ли доказывать, что при достигнутом нами уже сейчас уровне техники звукозаписи массовому зрителю посредством экрана **можно дать оперу в высоком, культурном исполнении лучших наших музыкально-вокальных сил?** Много ли найдется зрителей, слушавших таких оперных мастеров, как **Пирогов, Обухова, Козловский** и др.? Кинеопера даст возможность видеть и слушать их зрителю отдаленнейших углов Советской страны. И тем более, что сеть кинотеатров изо дня в день растет.

Но тут возникает вопрос: чем должна явиться киноопера? Только ли простым перенесением на экран театрального оперного спектакля, «дословным» воссозданием его на экране? Или в кинеопере должен быть найден новый язык, дана иная выразительность театральному оперному представлению? Именно таким механическим воспроизведением на экране чуть ли не всего оперного и опереточного репертуара характеризовались первые шаги звукового кино «За рубежом». Но ясно, что это не есть творческое разрешение проблемы создания кинооперы.

Мы знаем, что и музыкальные театры большой художественной культуры в своих постановках ломают оперный штамп, рутину, творчески осмысливают данную оперу, драматургически углубляют ее образы, дают их порою в совершенно новой трактовке. Наиболее совершенный образец такой творческой работы театра над оперой — «Карменсита и солдат» в замечательной постановке муз. театра им. **Немировича-Данченко**.

Вполне очевидно, что экран с его неизмеримо более мощными средствами выражения, чем театр, даст в этом смысле значительно больше возможностей; что зрительные образы в органическом соединении с музыкой, с пением могут дать **зрелище огромного эмоционального напряжения, невиданного драматургического взлета!**

Ревнители кинематографической чистоты экрана боятся «загрязнить» его внесением такой условности, как поющие, а не разговаривающие актеры. **Но все зависит ведь от метода подачи** этой условности. Само собой разумеется, что ария или дуэт, длящиеся на сцене, допустим, тринять минут, не могут быть в таком же виде перенесены на экран. Очевидно, что здесь должны быть найдены какие-то динамизирующие приемы. Классический оперный дуэт или ария в кинеопере найдут более кинематографическое выражение, не теряя, разумеется, черт условности. Ибо нужно помнить, что именно этой-то условностью опера и утверждает себя как определенный вид музыкально-театрального представления в отличие от других видов их. Вопрос заключается в том, чтобы происходящее на экране находилось **на такой высоте драматургического напряжения**, когда пение перестает ощущаться как некая условность, **становится закономерно оправданным и необходимым.**

Что же экранизировать из классического оперного наследия?

Да хотя бы того же «Онегина», «Пиковую даму», «Князя Игоря» и ряд других наиболее совершенных образцов оперной литературы.

Но их надо творчески прорабатывать, исходя из органических возможностей вещи, надо давать углубленную социально-драматургическую трактовку образов и характеров.

Основная творческая неудача попытки экранизировать «Пиковую даму» произошла, кажется нам, оттого, что авторы стремились как раз избежать оперной «условности» — пения, ошибочно старались сюжетно мотивировать вокальность, а отнюдь не из-за принципиальной невозможности создать музыкальную фильму по этому произведению Пушкина — Чайковского. При правильном творческом подходе к нему, должном кинематографическом освоении, оно, конечно, может волнующе и мощно зазвучать с экрана.

Разве не творчески благодарная задача — вернуть Пушкина в оперу «Онегин», так гениально вытесненного Чайковским. Вернуть иронический лиризм пушкинской поэмы, который растворился в абсолютно лирической музыкальной трактовке Чайковского.

Разумеется, такая творческая проработка нуждается в большом художественном такте, в большой чуткости постановщика. Здесь легче всего впасть в механическую вульгаризаторскую «перелицовку» того или иного оперного произведения. Однако, пример «Карменситы и солдата», который мы уже приводили, говорит о том, что подлинно творческая постановочная работа над оперой может дать высокохудожественные результаты.

Разве, идя таким творческим путем, нельзя социально вскрыть образы «Князя Игоря» Бородина. Ведь дает же известный украинский поэт **П. Тычина** в своем блестящем стихотворении «Плач Ярославны» новое социальное осмысливание отношения крестьянских низов к горю княгини.

Проблема создания кинооперы стала уже проблемой нашего кинематографического сегодня. Ее путь — от творческой экранизации классической оперы к созданию самостоятельной музыкальной фильмы. И нужно становиться на этот путь и итти к завоеванию нового жанра — кинооперы, не теряя больше времени.

Ш. АХУШКОВ

ДАВНО НАЗРЕВШАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ

Поднятый в № 43 (635) «Кино» вопрос о кинеопере требует внимательного и серьезного отношения и обсуждения.

Давно назрела необходимость использовать зазвучавший экран для продвижения во все углы нашего Союза лучших образцов оперного искусства. Значение этой работы тем больше, что в тесной связи с ней стоят вопросы пропаганды **советского** оперного творчества (Шостакович **«Катерина Измайлова»**, Желобинский **«Камаринский мужик»**, Половинкин **«Герой»** и мн. др.), показ на экране лучших столичных оперных спектаклей и, наконец, проблема освоения нового жанра советской кинематографии — кинооперы.

Наиболее полноценными путями представляются, во-первых, экранизация определенного оперного спектакля (скажем, «Онегин», «Пиковая дама», «Борис Годунов» в ГАБТ, «Катерина Измайлова» в театре им. Немировича-Данченко и т. д.), во-вторых, создание кинокартин, в основе которых лежали бы классические оперные произведения, заново творчески переработанные, переведенные на язык кино. Вторая задача очень сложна (аналогия с кинотранскрипцией «Грозы» и пр.) и требует особой серьезности и большой творческой глубины при ее разрешении. Кинорукводство должно обратить внимание на этот вид киноискусства. Этим к тому же нельзя исчерпать вопрос, поставленный т. Рудь и газ. «Кино». Отсюда особое значение экранизированного оперного спектакля. Ибо, несмотря на большие трудности такой работы, она при хорошей организации дела может дать большой художественный и производственно-финансовый эффект.

С'емка оперного спектакля должна производиться кинофабрикой совместно с соответствующим театром. Использование сыгравшегося актерского коллектива, оркестра, всех театральных авторов спектакля, при возникающей отсюда всесторонней заинтересованности театра в такой работе, несомненно поможет преодолению возникающих трудностей (использование для с'емки сценической площадки, перестройка мизансцен, звуко-акустическая сторона и пр.) и, конечно, даст возможность намного снизить сроки постановки и затраты по сравнению с обычной художественной картиной.

Особенно интересной в плане пропаганды советского оперного творчества представляется экранизация спектакля театра им. Немировича-Данченко «Катерина Измайлова» — оперы, принадлежащей перу талантливейшего советского композитора Д. Шостаковича.

Острая динамичность, «кинематографичность» сюжета, исключительно яркая, виртуозная инструментовка — все это делает «Катерину Измайлову» интереснейшим об'ектом для экранизации.

Работу по экранизации лучших опер надо начать. За это говорит не только необходимость удовлетворить культурные запросы трудящихся нашей страны, но и важность расширения жанров советской кинематографии на ее пути к подлинному расцвету.

НИК. КРЮКОВ

Ответственный редактор **М. Д. КОРОЛЬ**.

Издатель — Журнально-газетное об'единение.
РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11. тел. 4-68-18 и 5-51-69

Подписная цена: 12 мес.—12 руб. 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполн. Главлита В—81632. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.